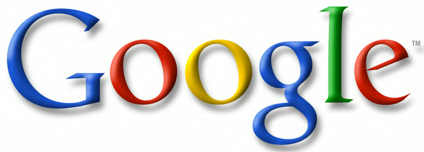
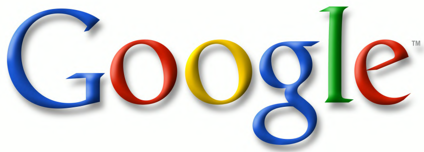





NEW-YORK
524 BROADWAY

# Aristotelische
# Forschungen

von

Gustav Teichmüller.

I.

Beiträge zur Erklärung der Poëtik des Aristoteles.

Halle,
Verlag von G. Emil Barthel.
1867.

Geo. S. Morris.

Beiträge zur Erklärung

der



# Poëtik des Aristoteles

von

Gustav Teichmüller,

Dr. phil., Docent an der Universität zu Göttingen.

---

Halle,

Verlag von G. Emil Barthel.

1867.

نوه إ. د. الحسن.

Meinem Lehrer und hochverehrten Freunde

# Adolf Trendelenburg.

# Vorrede.

Schon lange war es meine Absicht, der wichtigen und schwierigen Aristotelischen Frage über Definitionen im Gebiete der Contingenz meine Arbeit zuzuwenden. Ich halte es aber für zweckmässig, zuerst die bedeutendsten Anwendungen derselben aus den einschlagenden Disciplinen zu betrachten, ehe ich die logisch-metaphysische Untersuchung selbst führe. Zu diesen Anwendungen gehören vor Allem der Begriff der Staats-Verfassung *) und der Eudämonie**), über welche ich in besonderen Abhandlungen schon gesprochen und die Aristotelische Bestimmung des Contingenten gezeigt habe. Zu diesen füge ich jetzt die Untersuchung eines dritten Begriffs, nämlich der Tragödie. Da aber in der letzten Zeit so ausserordentlich viel über die Aristotelische Poetik von den bedeutendsten Philologen und Philosophen und Aesthetikern gehandelt ist: so schien es mir angezeigt, der systematischen Darstellung der Aristotelischen Kunstphilosophie eine philologisch-kritische Untersuchung voranzuschicken. Man erwarte desshalb hier noch keine neue Theorie von der *κάϑαρσις* und keine Berücksichtigung der grossen historischen Werke von Heinrich Rit-

---

*) „Die Aristotelische Eintheilung der Verfassungsformen. (Besonderer Abdruck aus dem Programm der St. Annenschule in St. Petersburg.) St. Petersburg. 1859.“ In Commission bei W. Weber & Co. in Berlin.

**) „Die Einheit der Aristotelischen Eudämonie. (Aus den Mélanges gréco-romains, T. II.) St. Petersburg. 1859.“ In dem *Bulletin hist.-phil., T. XVI.*, No. 20. 21. 22. 23. der Kaiserl. Akadem. der Wiss. St. Petersburg 1859.

ter, Brandis und Zeller oder der ästhetischen Systeme wie von Vischer oder der Specialuntersuchungen über die Tragödie von Bernays, Spengel, A. Stahr, Ulrici und A. Es war mir hier zunächst nur darum zu thun, im Sinne Trendelenburg's Beiträge zur Erklärung des Textes*) der Aristotelischen Poëtik zu geben. Wenn dabei nun zugleich die Ueberzeugung gewonnen wird, dass die Ueberlieferung meistens zu halten, und besser ist, als man nach Franz Ritter's „Interpolationen" und Susemihl's „Lücken" erwarten durfte: so soll damit doch dem Endurtheil über den so problematischen Ursprung des Textes nicht präjudicirt sein. Ich halte eben diese Sache noch nicht für spruchreif. So einleuchtend desshalb auch die Hypothese von einem Excerptor ist, der nach Gutdünken den reichen Text wiedergab oder kürzte, oder die vielleicht noch wahrscheinlichere Stahr'sche Hypothese**) von dem unedirten Manuscript des Aristoteles, dem Collegienheft eines Schüler's und der posthumen Herausgabe: so bescheide ich mich doch lieber, eingedenk der ebenso zweifelhaften Gestalt, in der uns die Politik, die Nikomachien***),

*) Die Capitel über die λέξις habe ich vorläufig von der Betrachtung ausgeschlossen, weil der Gegenstand von meinem nächsten Zweck zu weit abgeführt hätte. Darum konnte ich auch auf die interessante Untersuchung darüber bei H. Steinthal (Gesch. der Sprachwissensch. bei d. Griech. u. Römern. 1863) hier nicht eingehen. — In der Capitel- und Paragraphen-Eintheilung bin ich der von Didot veranstalteten Ausgabe gefolgt, die auch wegen Uebersichtlichkeit der Anordnung und Takt in der Auswahl der Lesarten viel Lob verdient. Wegen der in jeder neueren Ausgabe beliebten Aenderungen habe ich aber im Inhaltsverzeichniss Bekker's Paginirung, auf die man immer zurückgehen muss, hinzugefügt. — Die Ausgabe des vielseitigen und für die Erklärung des Aristoteles so rühmlich thätigen Barthélemy St. Hilaire habe ich leider nicht vergleichen können, werde sie aber im zweiten Bande nachträglich berücksichtigen. Die Uebersetzung der Poëtik von Ad. Stahr erhielt ich erst während des Drucks und konnte sie desshalb für die frühere Hälfte nicht anziehen.

**) Adolf Stahr, Aristoteles Poëtik. 1860. S. 12.

***) Vrgl. die vortreffliche kritische Uebersicht der Untersuchungen darüber von Bendixen im Philologus 16. Jahrgang.

die Metaphysik u. s. w. überliefert sind, kein Urtheil darüber auszusprechen. Es erschien mir wichtiger, dem gegebenen Texte ohne Rücksicht darauf, ob er von Aristoteles selbst oder einem Epitomator herrühre, sein Recht widerfahren zu lassen d. h. ihn zunächst als gesund und heil zu betrachten, bis das Gegentheil bewiesen ist. Und ich muss gestehen, dass ich den Zusammenhang im Ganzen hinreichend klar und nicht ohne verständige Ordnung finde, was ich im zweiten Theile zu zeigen versuchen werde. Ich muss daher hier vielleicht mit ein Paar Worten die Stellung bezeichnen, die ich den neuesten radicalen Versuchen gegenüber einnehme. Man hat nicht nur beliebig in den Text Worte eingeschoben, andre ausgemärzt, sondern man hat ganze Perioden umgepflanzt und Capitel umgetauscht und überall den Zusammenhang durch Lücken unterbrochen — immer unter der Voraussetzung, dass man mit dem Machwerk eines Epitomators oder mit vielen durch traurige Schicksale verstümmelten Bruchstücken zu thun habe, welche eben zu dem jetzt vorhandenen Texte zusammengeflickt wären, den man daher beliebig selbst besser redigiren dürfe. Gegen diese Ansicht und das darauf begründete Verfahren gehalten erscheint nun meine Kritik und Erklärung als äusserst conservativ und ich muss diese Methode daher im Voraus allgemein vertheidigen. Als Grundsatz gilt mir, streng das Gewisse von dem bloss Wahrscheinlichen, so wie innerhalb dieses wieder die verschiedenen Stufen der Wahrscheinlichkeit zu unterscheiden. Nun läugne ich zwar nicht, dass das Feld der blossen Wahrscheinlichkeiten für mich keine grosse Anziehungskraft besitzt, aber ich bin doch immer bereit, ohne irgend welche Anticipation, der grösseren Wahrscheinlichkeit die Ehre zu geben. Setzen wir daher den überlieferten Text nicht als ein mit Gewissheit von Aristoteles*) oder

*) Uebrigens bemerke ich, dass auch nach Dr. Eucken's Untersuchungen der Sprachgebrauch der Poëtik mit den am sichersten dem Aristoteles zugeschriebenen Büchern stimmt und nicht etwa solche Abweichungen zeigt, wie Buch K der Metaphysik oder Theophrast oder gar noch spätere.

nach Aristoteles redigirtes Buch, so sinkt es allerdings mit den neueren Redactionsversuchen auf denselben Boden blosser Probabilität herab und es bleibt nur die Gradmessung übrig. Desshalb galt mir hierbei nun zweitens die Regel, von der Ueberlieferung nicht abzugehen, wenn die Neuerung bloss gleiche oder gar geringere Wahrscheinlichkeit zu haben schien. Denn wenn eine Conjectur mehr als bloss die Form der Darstellung betrifft und die Begriffe des Autors selbst wesentlich berührt: so scheint mir der wissenschaftliche Wahrheitssinn doch durch keine schwachen Wahrscheinlichkeitsgründe gesättigt werden zu können. Bei den bisherigen Versuchen zur Herstellung des Textes kann nun aber, trotz des unläugbaren grossen Scharfsinns der ausgezeichnetsten Männer, doch nirgends von zwingenden Gründen und von wirklicher Gewissheit die Rede sein, sondern sie bieten, wenn der Text verworren scheint, höchstens unterrichtende und plausible Einfälle, die man mit Vergnügen liesst und bewundert, ohne sich aber im Geringsten genöthigt zu fühlen, solchen Einfall nun als den ursprünglichen Aristotelischen Gedanken mit unskeptischem Glauben hinzunehmen. Desshalb möchte ich die wichtigen Arbeiten der Früheren als Anmerkungen nicht entbehren, aber es widersteht mir, den Text darnach umgewandelt zu sehen. Ich lese lieber einen Text mit vielen Fragezeichen, welche die Unbefangenheit des Urtheils nicht stören und einem nichts octroyiren. Es geht mir dabei, wie mit den Statuen der Alten; ich sehe sie lieber in ihrer Verstümmelung, als mit den modernen Ergänzungen. Denn da mehrere Theile unsrer Poëtik, wie es scheint, unrettbar verloren sind, so wird Niemand daran denken aus den Bruchstücken ein Ganzes etwa wie Ludwig Ross den Nike-Tempel wieder aufstellen zu können. Um den Vergleich weiter zu führen, so könnte man freilich auch an eine Restauration erinnern, wie die in den Uffizi von jenem Apollo (?) -Torso, den Benvenuto Cellini zu einem Ganymedes ergänzte; denn obwohl in den Theilen des Marmors ungleiche Seelen

fühlbar sind, so erfreut man sich doch an der eignen und feinen Erfindung des geistreichen Künstlers. Darnach müssten wir auch den willkommen heissen, der uns mit erfindungsreichem Geiste eine ganze lückenlose Aristotelische Poëtik schriebe und den überlieferten Text darin verschmölze: allein das ist bisher noch nicht versucht. Da wir also nun einmal in der Poëtik bloss ein Bruchstück besitzen, so lasse man dieses unverletzt und betrachte die Vermuthungen als Vermuthungen. Wenn ich desshalb auch im Folgenden durch den Eifer der Untersuchung fortgerissen Einiges sollte zu apodiktisch behauptet haben, so erkläre ich ausdrücklich, dass mir die disputable Natur des Gegenstandes wohl bewusst ist und dass ich bei der Untersuchung *in utramque partem* oft die Wage der Gründe im Gleichgewicht fand und dass auch schon ein Grund bald leichter bald schwerer zu wiegen schien. Desshalb scheint es mir am Gerathensten, wenn man den Text in der nun einmal überlieferten bruchstückartigen Gestalt stehen lässt, und ich werde zum Beispiel Spengel's Gründe gegen den richtigen Platz von Cap. 15 mit Interesse lesen, aber die Gründe für die überlieferte Ordnung doch für gleichwiegend oder überwiegend halten, und jedenfalls eine Umstellung noch nicht für berechtigt ansehen. So ist ferner z. B. nicht zu läugnen, dass das sogenannte Fragment 1. im sechsten Capitel an der Stelle, wo man es einrenken will, ein artiges Scholion bildet und feine Anregungen giebt; aber eine Nothwendigkeit, es in den Text zu nehmen, ist nicht vorhanden, obgleich sich freilich ebensowenig zwingend beweisen lässt, dass nicht irgend eine derartige Bemerkung dort hätte noch eingeschoben sein können, welche der Epitomator weggelassen; denn man zeige mir irgend einen Satz des Aristoteles, der nicht noch eine Parenthese vertrüge. Der Text ist aber lesbar auch ohne jenes Scholion; desshalb sei dieses sehr willkommen, nur nicht im Text. — Wenn nun diesen Anschauungen gemäss der Gang meiner Analysen sich oft sehr von Susemihl und Vahlen entfernt, so möchte ich doch, dass beide Gelehrten

meine Anerkennung darin sehen wollten, dass ich ihre Meinungen fast immer zum Ausgangspunkt genommen habe.

Die Abhandlung über die Einheit der Zeit gehörte eigentlich in den zweiten Theil. Da ich die Frage hier aber nicht nach ihrem synthetischen Zusammenhange betrachte, sondern von der ästhetischen Theorie nur so viel heranziehe, als für das analytische Verständniss des betreffenden Textes hinreicht, und da sich die ganze Untersuchung wesentlich um richtige Interpretation dreht; so habe ich vorgezogen, sie hier aufzunehmen und werde daher später nach andern Gesichtspunkten und kürzer darüber handeln können. Die Kritik der bisherigen archäologischen Hypothesen und die neue, welche ich aufstelle, müssen als Zugabe betrachtet werden. Ich lege keinen Werth darauf, ob diese Hypothese siegen sollte oder nicht; denn sie erschien mir nur als Eine von den mehreren Möglichkeiten, bei deren Annahmen meine Interpretation von Cap. V. ungefährdet bleibt. Es ist mir nur um die wahrhaft Aristotelische Unterscheidung von Epos und Tragödie zu thun, und ich glaube die frühere Unterscheidung nach der Dauer der erdichteten Handlung gründlich beseitigt zu haben. Wenn man desshalb meine Kritik als eine Anregung zu neuen und umfassenderen archäologischen Untersuchungen betrachten will, so halte ich den Zweck derselben für erreicht. Sollte man ausser so allgemeinen Erwägungen, wie die, dass man sich die schaulustigen Athener schwerlich auf den ungetheilten Genuss aller der so seltenen, von der Obrigkeit veranstalteten theatralischen Spiele verzichtend denken kann, wirkliche directe Beweisstellen für die Ordnung des Festes auffinden, so will ich nicht als Vertheidiger obiger Hypothese betrachtet sein, da diese für mich nur bei dem gänzlichen Mangel bestimmter Nachrichten nützlich schien, um eine Aristotelische Bemerkung zu erläutern. Diese würde auch z. B., wenn in den Vögeln τρυγῳδῶν mit Meineke (S. Anhang S. 267.) gelesen und also für die Komödien-Wettkämpfe ein

besonderer Tag angenommen werden müsste, ebenso gesichert bleiben. Wie ich daher jener am Wege gefundenen Hypothese keinen Werth beilege, so betrachte ich hier wie überall als sichern Gewinn der Untersuchung nur die scharfe Bestimmung der Fragen und die Feststellung der dabei maassgebenden Aristotelischen Grundsätze. Obgleich ich übrigens zunächst an der Erklärung der Stelle in cap. V. bei allen meinen Vorgängern nur desshalb Anstoss nahm, weil der gewonnene Sinn durchaus dem Begriff des Aristoteles von dem Verhältniss der Tragödie zum Epos widerspricht, so kann man meinen neuen Erklärungsversuch doch als die Fortsetzung der mit Lessing beginnenden Bemühungen ansehen; denn bis auf den letzten Herausgeber hat man sich immer danach umgethan, wie man wohl den unbequemen Sinn dieses Paragraphen auslöschen oder wenigstens abschwächen könnte. Natürlich mussten diese Bemühungen, die ihre Kraft aus einer richtigen Einsicht in den Aristotelischen Begriff von der Einheit der Handlung zogen, dennoch immer fromme Wünsche bleiben, da ihnen durch die missverständliche Beziehung des *μῆκος* auf das Innere der Handlung die Möglichkeit des Erfolgs im Princip abgeschnitten war. Dieser Widerspruch, in dem bei meinen Vorgängern die Interpretation und die ästhetische Einsicht steht, wird durch die neue Auffassung der Stelle vermieden.

In den Anhang habe ich kürzere und längere Bemerkungen aufgenommen, die ich gern dem Texte nachträglich noch einverleibt hätte. Ausserdem aber auch einen kleinen Excurs über verschiedene seltenere Bedeutungen von *αἴσθησις* bei Aristoteles, die bis jetzt von den Erklärern desselben theils übergangen sind, theils mit grosser Kunst und doch ohne Kraft zur Ueberzeugung auf die gewöhnliche und bekannte Bedeutung von *αἴσθησις* zurückgeführt wurden. Obgleich der Gegenstand mehr in die Psychologie oder Ethik gehört, war ich hier doch durch die schöne und geistvolle Untersuchung von Trendelenburg genöthigt, darauf einzugehen, um meine Erklärung

von Cap. XV. in Bezug auf die αἰσθήσεις zu vertheidigen. Ich habe aber auch hier mich auf diesen Zweck beschränkt und die Entwicklung nicht bis zu der vollständigen Deutung des νοῦς πρακτικὸς fortgeführt, obwohl man auf jenem Wege schon vor der Thür desselben angelangt ist. Ueber diesen werde ich bald ausführlich handeln, da ich die in meiner Abhandlung über „Die Einheit der Aristotelischen Eudämonie" angekündigten Untersuchungen gleich nach der Darstellung der Aristotelischen Kunstphilosophie drucken lassen möchte.

Was nun die im zweiten Theile zu behandelnde Aristotelische Philosophie der Kunst und speciell die Theorie der Tragödie betrifft, so halte ich die oben erwähnten Werke für sehr verdienstvoll, ohne aber zu meinen, dass eine neue Untersuchung nicht noch reichlichere Aufschlüsse bringen könnte. So haben z. B. Spengel und Stahr die ethische Beziehung der Kunst treffend und gelehrt erläutert; aber sie stehen in zu ausschliesslichem Gegensatz zu Bernays, der geführt von seiner grossen geistreichen Combinationskraft, unläugbar doch auch eine wesentliche Seite der Sache entdeckt hat. Die Versöhnung dieser Standpunkte kann nur gewonnen werden, wenn man tiefer auf die philosophischen Grundlagen der Frage eingeht. Und es bietet der überlieferte Aristoteles noch mehr, als es bisher schien. Z. B. erklärt Spengel*), dem wir doch so ausgezeichnete Abhandlungen über die Aristotelische Ethik verdanken, dass er die Beziehung des Olympiodorus bei seiner Beschreibung der Aristotelischen κάθαρσις auf eine Stelle der drei Aristotelischen Ethiken nicht finden könne, und er meint, dass sie desshalb wohl „auf andre uns nicht erhaltene Untersuchungen hinweise." In der That aber lesen wir in den Nikomachien grade jene anschauliche Analogie, auf welche Olympiodorus in seiner Beschreibung der Aristotelischen Theorie hinweist. **) Ich führe dies

---

*) Ueber die κάθαρσις τῶν παθημάτων. 1859. S. 34—37.

**) Olympiodorus (p. 54 zum *Alcibiad. ed. Creuzer* 1821): δίκην τῶν κεκαμμένων ῥάβδων, ἅς οἱ θέλοντες εὐθῦναι πρὸς τὸ ἐναν-

nur an, um zu zeigen, wie fruchtbar eine neue Untersuchung werden kann.

Von besonderem Gewinne war es mir, dass ich die hier behandelten Fragen fast alle mit Herrn Hofrath Sauppe durchsprechen konnte. Wenn wir auch nicht immer zur Einstimmigkeit der Auffassung gelangten, so hat, hoffe ich, meine Arbeit doch durch seine Kritik an Schärfe und Klarheit gewonnen; sowie ich auch Gelegenheit hatte, mehrere scharfsinnige Conjecturen aus seiner persönlichen Mittheilung in dem Texte aufzuführen, für welche mir erwiesene Gunst ich ihm öffentlich meinen Dank sage.

Göttingen, im August 1866.

---

*τίον περιλυγίζουσιν, ἵνα ἐκ τῆς εἰς τὸ ἐναντίον περιφορᾶς τὸ σύμμετρον ἀναφανῇ* — und Aristoteles *Eth. Nicom. II. 9. εἰς τοὐναντίον δ' ἑαυτοὺς ἀφέλκειν δεῖ· πολὺ γὰρ ἀπαγαγόντες τοῦ ἁμαρτάνειν εἰς τὸ μέσον ἥξομεν, ὅπερ οἱ τὰ διεστραμμένα τῶν ξύλων ὀρθοῦντες ποιοῦσιν.*

---

## Druckfehler.

S. 31. wo Zeile 4. von unten das Wort „Andre“ an das Ende der vorhergehenden Zeile gehört.

Die vielen von den Lettern beim Druck abgesprungenen Spiritus- und Accent-Zeichen sind nicht auf Rechnung der Correctur zu bringen.

Πρῶτον τὰ παρὰ τῶν ἄλλων λεγόμενα θεωρητέον, ὅπως εἴτε τι μὴ καλῶς λέγουσι, μὴ τοῖς αὐτοῖς ἔνοχοι ὦμεν, καὶ εἴ τι δόγμα κοινὸν ἡμῖν κἀκείνοις, τοῦτ' ἰδίᾳ μὴ καθ' ἡμῶν δυσχεραίνωμεν, ἀγαπητὸν γὰρ εἴ τις τὰ μὲν κάλλιον λέγοι τὰ δὲ μὴ χεῖρον. Metaph. M. I. 13.

# I. Capitel.

## 1.

Cap. I. §. 2. *Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς — πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.*

Man kann nicht, wie Susemihl will, „alle insgesammt" übersetzen und dadurch *τὸ σύνολον*, als blosse Verstärkung zu *πᾶσαι*, in diesem aufgehen lassen; vielmehr scheint zunächst die Erklärung Vahlen's treffender, der *τὸ σύνολον* als das Gemeinsame, als den allen diesen Künsten gemeinsamen Begriff im Gegensatz gegen die *διαφοραί* bestimmt. Seine Erörterung lässt sich noch durch eine auffallende Parallele verstärken, wenn man sich an cap. IV. erinnert. Denn wie hier (cap. I.) dem allgemeinen Begriff jener Künste

als Nachahmungen (μιμήσεις τὸ σύνολον) eine Scheidung nach drei Gesichtspunkten entgegengesetzt wird (διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν) — so werden dort (cap. IV.) die aller Poësie gemeinsamen Ursprünge (ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικήν) in Gegensatz gestellt zu den die Differenzirung derselben hervorbringenden Ursachen (διεσπάσθη δὲ κατα τα οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις). Allein dessenungeachtet kann diese ganze Erklärung eine nähere Prüfung schwerlich ertragen. Vahlen behauptet, τὸ σύνολον sei in vierfacher Bedeutung zu nehmen: 1. als concrete Totalität, d. i. die unmittelbare Einheit von Stoff und Form, 2. als im Gegensatz zu μέρη und μόρια, 3. als das „Gemeinsame im Gegensatze gegen die διαφοραί" — viertens, unterscheidet er noch die „verallgemeinernde Bedeutung ‚überhaupt' wie *histor. anim. 626. b. 30.* — Die dritte Bedeutung, die er hier geltend machen will, stützt er auf eine einzige Stelle *Analyt. post. 97. a. 38.* τοῦ δὲ τελευταίου μηκέτι εἶναι διαφορὰν ἢ καὶ εὐθὺς μετὰ τῆς τελευταίας διαφορᾶς τοῦ συνόλου μη διαφέρειν εἴδει τοῦτο. Allein diese Stelle beweist, wenn man den ganzen Zusammenhang überblickt, gegen Vahlen; denn allerdings wird an dem σύνολον die διαφορὰ unterschieden, aber nur weil auch das γένος an ihm gegeben ist, so dass in der That γένος und διαφορά die Gegensätze sind und beide im σύνολον oder ὅλον. Vahlen liess sich durch die Ausdrücke täuschen, wie τούτου ὅλου τὴν διαφοράν und τοῦ δὲ τελευταίου μηκέτι διαφοράν und setzte demnach irrig ὅλον identisch mit γένος. Allein das σύνολον und ὅλον ist dabei jedesmal die Zusammenfassung oder Einheit von γένος und διαφορά z. B. an dieser Stelle τόδε ἢ τόδε ζῷον. Daher fügt Aristoteles denn auch schliesslich wieder bei: δῆλον γὰρ ὅτι οὔτε

*πλεῖον πρόσκειται. πάντα γὰρ ἐν τῷ τί ἐστιν εἴληπται τούτων· οὔτε ἀπολείπει οὐδέν. ἢ γὰρ γένος ἢ διαφορὰ ἂν εἴη.* Denn auch der Einwand, den man mir machen könnte, verschlägt nichts, dass nämlich jedesmal das *ὅλον* wieder *γένος* würde für eine neue *διαφορά*; was unbestreitbar ist, aber damit war es bloss *ὅλον*, wegen der Zusammenfassung des höheren *γένος* mit seinem specifischen Unterschied und wurde nun Theil des folgenden *ὅλον*, nämlich *γένος* des folgenden Specifischen und es wird nur wieder ein *ὅλον* entstehen durch Zusammenfassung dieses *γένος* mit seiner *διαφορά* bis im letzten *ὅλον* dieser Fortschritt stille steht und nun zwar *γένος* und *διαφορά* in ihm unterschieden werden können, es selbst aber nicht mehr differenzirt werden kann. Es wird also nicht das *ὅλον* zum *γένος*, sofern es *ὅλον* ist, weil dies etwa gleich *γένος* wäre, sondern umgekehrt, sobald *ὅλον γένος* wird, hört es auf *ὅλον* zu sein und wird nur das der *διαφορὰ* Entgegengesetzte in einem neuen *ὅλον*, das den abstracten Gegensatz von Gattung und Differenz zur Einheit aufhebt. Waitz hat dies daher richtig gefühlt, obwohl er sonst die Stelle zu formal und nicht scharf genug behandelt. Er sagt: *Comment.* S. 418. unten: *quod id cui jam adjungitur ultima differentia specie non differt ab eo quod definiendum est (hoc enim appellat τὸ σύνολον quum definitio composita sit e genere ejusque differentiis.)* *)

Es empfiehlt sich daher, da diese dritte Bedeutung nicht Stand hält und da die vierte sich auf die zweite zurückführen lässt, die zweite Bedeutung von

*) Wie wenig scharf sein Verständniss ist, sieht man z. B. an Ausdrücken wie *totius generis differentia est non partis cujuscunque,* wo das *ὅλον* vielmehr als *concretum* und Einheit zum *γένος* wird, nicht aber eine Quantitätsbestimmung am *γένος* ist.

*ὅλον* oder *σύνολον* im Gegensatz zu *μέρη* und *μόρια* und *κατὰ μέρος* zu versuchen, vorzüglich weil auch die erste Bedeutung („concrete Totalität“) nichts anderes besagt als die zweite, nur *κατ᾽ ἐξοχήν*.

Darnach also würde *πᾶσαι* die aufgezählten Künste zusammenfassen, also Epos, Tragödie, Komödie, Auletik und Kitharistik, und von allen diesen soll dann behauptet werden, dass sie *μιμήσεις* wären. Aber eingedenk der eben vorhergehenden Beschränkung (*τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς*) würde dann *τὸ σύνολον* (im Ganzen) die Strenge von *πᾶσαι* mildern, indem *κατὰ μέρος* betrachtet, ja auch nicht nachahmende Arten darunter gefunden werden. Daher wird auch später gesagt *οἱ τῶν ὀρχηστῶν* (sc. *μιμούμενοι* Vgl. Anmerk. 3.) Dass Aristoteles auch bei der Musik eine Ausübung ohne Nachahmung kennt, sieht man z. B. *Probl. XIX. 10.* (S. Nachtrag) bei der Frage, warum das Singen ohne Worte nicht so angenehm sei, als die Wirkung der Instrumente. Er findet dort, dass auch diese nicht so angenehm wären, wenn sie nicht nachahmen („*ἐὰν μὴ μιμῆται*“.) Und daher ist klar, dass wir das obige Urtheil mit *πᾶσαι* nicht ohne Widerspruch ertragen hätten: wesshalb die Einschränkung oder Milderung durch „*τὸ σύνολον*“ nothwendig wird.

2.

§. 4. *Ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες, (οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας,) ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς οὕτω κἂν ταῖς εἰρημέναις τέχναις.* —

Madius*), Spengel und Susemihl haben

*) *Διὰ τῆς φύσεως quod a Madio excogitatum ab ipsoque reprobatum in operis contextum admisit Hermannus.* (Ritter S. 80.)

φωνῆς in φύσεως verwandelt. Allerdings betrachtet Aristoteles μάθησις (τέχνη), φύσις, ἄσκησις als die 3 Wege, wodurch das Gute entsteht. Allein zuweilen nennt er auch bloss zwei, indem er φύσις mit ἄσκησις zusammenfasst oder voraussetzt, da ja natürlich auch die Begabung (φύσις) Gewöhnung oder Ausbildung (ἄσκησις oder συνήθεια) verlangt und die Gewöhnung und Einsicht umgekehrt eine gewisse Begabung voraussetzt, z. B. cap. 8. §. 3. Homer habe das Richtige gesehen ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν und *Nicom. Eth. I.* cap. 10. alle könnten die Tugend erreichen διά τινος μαθήσεως καὶ ἐπιμελείας. Ebenso hier οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας. — Dass er dann die anschaulichsten Darstellungsmittel für die beiden höheren Sinne zusammenstellt, nämlich χρώματα und σχήματα für's Auge, und φωνή für das Ohr, ist ganz entsprechend. — Das Einzige, was die Auffassung erschwert, ist die Wortstellung; aber darin muss man dem Aristoteles seine Freiheit lassen. Man kann desshalb die Bemerkung οἱ μὲν διὰ τέχνης, οἱ δὲ διὰ συνηθείας mit Buhle u. A. in Parenthese setzen. Denn dass dadurch die φωνή von der Anwendung dieser Bemerkung ausgeschlossen würde, kann doch kaum behauptet werden und dass Aristoteles die Darstellungsmittel bald durch den blossen Dativ bezeichnet, wie χρώμασιν, bald durch διὰ mit dem Genitiv, wie διὰ τῆς φωνῆς und διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν, bald durch ἐν mit dem Dativ wie ἐν ῥυθμῷ, ist doch nicht auffallend. — Dass φωνή als Beispiel ganz fehlen sollte, würde eher Verwunderung erregen, da wir ja aus *Rhetor. III.* cap. 1. §. 8. wissen, dass die Stimme von allen unsern Organen sich am Meisten zur Nachahmung eignet (ὑπῆρξε δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν.) — Wenn Ritter

behauptet, die *φωνή* sei *instrumentum imitationis,* nicht *materia* und könnte deshalb nicht ohne Absurdität mit Farben und Umrissen zusammengestellt werden: so ist das einerseits ein Unterschied, der von Aristoteles für seine Eintheilung nicht berücksichtigt wird, andererseits aber ist der Einwurf ohne Spitze, da ja die Stimme zugleich Material und Werkzeug der Nachahmung ist; denn wie die Stimme als Werkzeug etwa ähnlich einer Flöte oder Cither getrennt werden könnte von der Stimme als Material ähnlich den Tönen der Flöte oder Cither, ist gar nicht abzusehen. Der Interpolator hat darum bloss auf solche Einwürfe hin noch keinen Anspruch auf diese Worte. Ferner wäre *τινές* wohl sehr schwach für sich allein betrachtet, und man würde vielmehr *πολλοί* erwarten, wenn Aristoteles nicht gerade durch die Entgegensetzung von *τινές* und *ἕτεροι δέ*, also durch Eintheilung seinem Beispiel die nöthige Kraft hätte geben wollen.

3.

§. 6. *Αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἁρμονίας οἱ τῶν ὀρχηστῶν.*

Ich erkenne die treffenden Bemerkungen Vahlen's an, womit er gegen die übrigen Versuche, den Text zu verbessern, den Vorschlag von Heinsius vertheidigt und also *οἱ* (*πολλοὶ*) *τῶν ὀρχηστῶν* lesen will. Allein ganz befriedigend ist mir auch diese Conjectur nicht, weil es fraglich erscheint, ob grade die meisten Tänzer nachahmen. Es kommt dabei offenbar gar nicht auf die Zahl an, was man auch aus dem folgenden Satz sieht: *καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.* Das *οὗτοι* geht offenbar auf eine be-

stimmte Art von Tänzern, nicht aber auf die Majorität oder Minorität. — Ich schlage desshalb vor, den Text unverbessert zu lassen und nur zu *οἱ τῶν ὀρχηστῶν* hinzuzudenken: „*μιμούμενοι*“. So z. B. auch cap. II. 1. *ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι κ. τ. λ.* — Dieser Begriff „der nachahmenden Tänzer“ ist logisch an der Stelle gefordert; denn diese (*οὗτοι*) ahmen Charaktere, Leidenschaften und Handlungen nach.

4.

§. 7. *Ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις* — —

Diese und die folgenden Worte haben für die Ausleger ganz ausserordentliche Schwierigkeiten geboten und grosse Verwirrung hervorgebracht. Bernays hat zuletzt „*ἀνώνυμος*“ vor *τυγχάνουσα* eingeschoben und meinte schon, dass kein in Aristoteles Belesener diese Conjectur bezweifeln würde. Allein Vahlen hat dennoch sehr treffend Schwierigkeiten gezeigt, indem es ihm unmöglich schien, dass *ἐποποιία* hier eine solche Ausnahmsstellung einnehmen könnte, da es doch „in der ganzen übrigen Poëtik und überhaupt im Griechischen die epische Dichtung bedeutet“. Und zweitens: „Konnte Aristoteles, nachdem er im Eingang des Satzes *ἐποποιία* in dem ungewöhnlich erweiterten Sinne von „Wortdichtung“ ohne Weiteres angewendet hatte, am Schluss desselben Satzes von derselben *ἐποποιία* sagen *ἀνώνυμος τυγχάνουσα*?“ Vahlen sagt, er wüsste dies Bedenken nicht zu heben. Und offenbar hat er Recht. Spengel verwarf schon früher (Ueber die *κάθαρσις* 1859 S. 49. Anm.) die Bernays'sche Conjectur; seine eigne aber, nämlich nur ein Komma hinter *χρωμένη* zu setzen, ist zu wenig ausgeführt und auch dem

Sinne nach nicht völlig befriedigend, nur durch accentuirtes Vorlesen verständlich und überdies auch nach dem Urtheil des Herrn Hofrath Sauppe der griechischen Sprache zuwider. Der Philosoph aber, wenn er uns nicht verleiten wollte, *τῶν μέτρων* mit *γένει* zu verbinden, hätte in den Ausdruck selbst den Gegensatz des Begriffs und des bis jetzt herrschenden Gebrauchs mehr hineinarbeiten müssen. So scheint es mir aber unmöglich, dass *χρωμένη* und *τυγχάνουσα* einen Gegensatz bilden sollten, oder müsste vielleicht nach Spengel's Annahme, *τῶν μέτρων τυγχάνουσα* in Gegensatz gegen Alles Frühere und besonders gegen *τοῖς λόγοις ψιλοῖς* stehen; allein auch dann steht *τυγχάνουσα* von dem *εἴτε* abgetrennt, abgesehen von der Schwierigkeit des Stils, in einem ungelösten Widerspruche gegen das disjunctive Urtheil: *τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις*. So ergiebt sich, dass einerseits *ἑνί τινι γένει τῶν μέτρων* verbunden werden müssen, andererseits *τυγχάνουσα* nur zu verstehen ist innerhalb der Construction mit *εἴτε*. Mir scheint aber freilich Bernays' „Wortdichtung" auch zweifelhaft, ja ganz unstatthaft. Uebrigens ist, was Bernays und seine Gegner nicht bemerkt zu haben scheinen, schon Hermann der Erfinder dieser Auffassung oder noch Andre vor diesem; denn er schreibt: „*ἐποποιΐα, ut recte quidam observarunt, latiore significatu dictum. Sed non assequutus est vim verbi Buhlius, qui ita vertit*, blosse Darstellung durch metrische Rede ohne musikalische Begleitung. *Est enim ἐποποιΐα hic poesis quae sola oratione utitur* (NB. was Bernays durch „Wortdichtung" ausdrückt), *cantu autem et gestu actoris caret*". Die Prüfung dieser Auffassung wendet sich desshalb bei Vahlen und Spengel mit Unrecht bloss gegen Bernays, der vielmehr nur das *ἀνώνυ-*

*μος* allein zu vertheidigen hat, bei der „Wortdichtung“ aber viele Bundesgenossen zählt. — Mir scheint nun aber „Wortdichtung“ schon desshalb unstatthaft, weil wir sonst unserem Philosophen folgende elende Tautologie in den Mund legen: „Wortdichtung ist nämlich Wortdichtung“ oder „die Dichtung, die bloss Worte braucht, braucht bloss Worte.“ Er hätte also gar nichts gesagt. Nothwendig muss daher das Subject verschieden sein vom Prädicat; ja die Prädicirung muss sogar ungewöhnlich erscheinen, weil sie in dem folgenden *γάρ* eine lange Vertheidigung bedarf. Ich sehe desshalb keine Möglichkeit, den *latior significatus* im Bernaysschen Sinne anzunehmen. — Ausserdem weiss man ja auch, dass Wortdichtung in eigentlichem Verstande dem Aristoteles die ganze Poësie ist; er konnte darin also nichts dem Epos Specifisches andeuten. Denn das eigentliche Wesen auch der Tragödie sieht ja Aristoteles in der Wortdichtung; *ὄψις* und *μέλος* sind ihm blosse entbehrliche *ἡδύσματα*. Und er hätte sich doch später, wo er cap. 26. sagt: *ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὶ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ ὁποία τις ἐστίν* erinnern müssen, dass er ja die Tragödie in cap. 1. nach Hermann und Bernays nicht mit zur Wortdichtung gerechnet hatte. Hatte er freilich in cap. 1. vom Epos gesprochen, welches im Gegensatz zur dramatischen Poësie sich auf Wort und Metrum beschränken muss, so durfte er hier (im 26sten .Cap. und sonst) gern die übrigen der Tragödie gestatteten *ἡδύσματα* fahren lassen, um beide Dichtungen auf ihrem gemeinsamen Boden als Wortdichtungen zu vergleichen. Wenn Aristoteles also hier die ganze Wortdichtung verstehen wollte, wie sehr würde er sich dann §. 13. widersprechen, wo er Arten der Wortdichtung anführt, die alle

(*πᾶσι*) jene Darstellungsmittel anwenden und nicht wie die *ἐποποιία* bloss (*μόνον*) prosaische oder metrische Rede. Die Analyse des Gedankenganges wird dies vollständig in's Klare setzen. Denn (§. 4.) wie einige Künste durch Farbe und Figur, andere durch die Stimme nachahmen, so alle in §. 2. erwähnten Künste durch *ῥυθμός, λόγος* und *ἁρμονία* und zwar entweder getrennt oder gemischt — nämlich:

1) §. 5. Die musikalischen Künste (*αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεραι* —) bloss (*μόνον*) durch *ἁρμονία* und *ῥυθμός.*
2) §. 6. Der nachahmende Tanz (*οἱ τῶν ὀρχηστῶν* — sc. *μιμούμενοι*) bloss durch den *ῥυθμός.*
3) §. 7. Die epische Dichtung (*ἡ ἐποποιία*) bloss (*μόνον*) durch prosaische oder poëtische Rede (*τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις.*)
4) §. 13. Einige Künste, wie die Dithyrambische und Komische Dichtkunst und die Tragödie und Komödie, wenden alle (*πᾶσι*) diese Darstellungsmittel an (*ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ.*)

Der Zusammenhang ist so klar, der Gegensatz des *μόνον* und *πᾶσι* so einleuchtend und die detaillirtere Ausführung der in §. 2 gegebenen vorläufigen Zusammenfassung (*ἐποποιία, τραγῳδία, κωμῳδία, διθυραμβοποιητική, αὐλητική, κιθαριστική*) so nothwendig, dass nur die Schwierigkeit der Construction und die Unmöglichkeit, die Sokratischen Dialogen unter das Epos unterzuordnen, auf solche Conjecturen so scharfsinnige Männer führen konnte.

Studiren wir den Text genauer!

*Ἡ δὲ ἐποποιία* (sc. *μιμεῖται*) *μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἑνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων τυγχάνουσα μέχρι τοῦ νῦν.* Und so würde ich übersetzen: „Die

epische Dichtung aber ahmt nur durch die blosse unmetrische Rede oder in Versen nach und durch letztere wieder auf doppelte Weise, sowohl nämlich, wenn sie die Metren mischt, als auch wenn sich wirklich bis jetzt nur Eine Gattung derselben in Gebrauch finden sollte.“ Was werden nun die Griechen zu dieser Definition sagen? Sie werden sofort einwerfen, dass Aristoteles in zwei Stücken sich irre; denn 1) könne doch gar keine Dichtung also auch die epische nicht ohne Verse geschrieben werden und 2) würde doch auch eine Mischung von Metren sie in die grösste Verlegenheit versetzen, wie sie die Sache nennen sollten; denn sie könnten die Verfasser ja nun nicht nach dem Versmass als *ἐλεγειοποιοὺς* oder *ἐποποιοὺς* bezeichnen; ausserdem sei speciell für das Epos doch auch nur der Hexameter bis jetzt angewendet, von dem diese ganze Dichtungsart den Namen *ἔπη* erhalten. Auf diesen Einwurf antwortet das folgende *γάρ*; denn Aristoteles ist sich wohl bewusst, dass er durch obige Definition mit der Schneidigkeit des philosophischen Begriffs die herrschende Auffassung und Benennungsweise durchbricht.

Der erste Einwurf — das Verhältniss von Metrum und Poësie betreffend — wird in §. 8—11 behandelt. Aristoteles will eben zeigen, dass man sich nicht zu wundern habe, wenn er auch „Dichtung ohne Verse“ annehme. Dazu weist er auf die Mimen des Sophron und Xenarch hin, die zwar in Prosa geschrieben, aber doch durchaus Dichtung sind. Um sofort zu erkennen, dass sie trotz der Darstellung in Prosa mit der epischen Dichtung zusammenzufassen und nicht etwa mit solchen Werken, die mit ihnen die äussere Form gleich haben, erinnert er an die Sokratischen Dialogen. Es springt in die Augen, dass hier

Philosophie, dort Dichtung geboten wird und dass beide wirklich Nichts Gemeinsames haben, wornach man sie zusammenfassen dürfte. Darnach darf man sich also nicht mehr wundern, wenn er in die Definition der epischen Dichtung auch unmetrische Darstellung aufnimmt.

Dies wird nun durch Umkehrung verdeutlicht und bemerkt, dass ebensowohl wie in prosaischer Rede Dichtung enthalten sein kann, man ebenso auch einige in metrischer Rede geschriebenen Werke der Dichtkunst absprechen muss. Denn z. B. diese Sokratischen Dialogen gehören nicht etwa bloss wegen der unmetrischen Form nicht zur Dichtung, sondern wenn auch Einer solche Stoffe (wie philosophische Gespräche) in Trimetern oder elegischem oder einem andern Versmass nachahmte, so würden sie doch um nichts mehr Dichtung sein. Es sei aber herkömmlich, sich nicht nach dem Begriff der Dichtung, der in der Nachahmung besteht, zu richten, sondern bloss nach dem Metrum, und man benenne daher Alles, indem man einfach an die Art des Metrums das Wort Dichter anhänge, z. B. Elegien-Dichter oder Epen-Dichter, es mag einer darin darstellen was er will, und wenn er auch eine medicinische oder naturphilosophische Abhandlung in Verse gebracht hätte. Wie nun jene in Prosa geschriebenen Mimen von Sophron und Xenarch einerseits und die Sokratischen Dialogen andrerseits nichts gemein haben, ebensowenig gehören auch die in Versen geschriebenen Werke von Empedocles und Homer zusammen. Nur das Versmass sei ihnen gemeinsam, aber darnach die Eintheilung zu machen sei verkehrt; vielmehr sei Homer ein Dichter und Empedocles trotz des gleichen Versmasses kein Dichter, sondern ein Naturforscher.

Was die Sokratischen Dialogen betrifft, so hat man sich durch die Construction der Stelle und ein Citat aus Athenäus so weit täuschen lassen, dass man es für möglich hielt, Aristoteles hätte sie mit den Mimen des Sophron unter Eine Gattung zusammengefasst. Der strenge Philosoph, der so scharf den Gegenstand der Poësie bestimmt, sollte die Sokratischen Gespräche, wozu er nach Athenäus auch die Platonischen rechnete, als Poësie betrachten! Soweit konnte ihn selbst die Lust, einen boshaften Witz über Platon's poëtisches Spiel zu machen, nicht führen, dass er sich selbst dabei sollte in die offensten Widersprüche verwickeln wollen. Denn wer es läugnet, dass ein Gegenstand aus der Heilkunde, Musik oder Naturphilosophie, in Verse gebracht, Poësie sei, der kann auch nicht, wenn Einer philosophische Gespräche nachahmt, die über Naturphilosophie, Politik, Rhetorik, Ethik u. s. w. handeln, dieses Poësie nennen. Die Dichtung ist durch Nachahmung bestimmt (*κατὰ μίμησιν ποιητής*), folglich soweit Nachahmung, soweit Poësie. Weil darum bei den Sokratischen Gesprächen nicht die reine wissenschaftliche Form herrscht, die Aristoteles selbst anwendet, sondern *προσωποποιία* und *διήγησις* u. s. w. vorkommt, so ist nichts natürlicher, als dass sie Aristoteles für das hielt, was sie sind, für *λόγος* und *μίμησις* zugleich und die Auslegung des Athenäus bei Bernhardy und Bernays ist gewiss treffend und es stimmt damit die Stelle des Diogenes Laërtius: *φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου* und die andern Stellen aus den uns erhaltenen Büchern, worin er ihm selbst was den *λόγος* für sich anbetrifft, *εἰπεῖν μεταφορὰς ποιητικάς* vorwirft. Wenn Aristoteles also das Dichtung daran nennt, was daran

Dichtung ist und selbst den Ursprung der Form des Dialogs aus der Anregung der Sophronischen Mimen abgeleitet hätte — so würde daraus nicht im Geringsten folgen, dass er nun auch das Ganze mit zur Poësie rechnen müsste. Alles was wir von Sokratischen Dialogen wissen, beweist, dass die Sokratische Dialektik in ihrer Anwendung auf ethische und politische Probleme darin die Hauptsache bilden sollte, welche durch die Einleitung und Gesprächsform u. s. w. nur ihre schöne Fassung erhielt. Aristoteles sagt kurz, dass Sokrates' Kunst die Induction und Definition war und Alles was wir von Sokratischen Dialogen wissen, zeigt, dass sie sich um Definitionen und Inductionen drehten und dass sie nicht wie die Poësie **πράττοντας**, sondern **διαλεγομένους** darstellten und zwar Gespräche nicht über Einzelnes (**οἷα ἂν γένοιτο**), sondern über Allgemeines, was eben Gegenstand des Wissens ist. Aristoteles, der die schärfsten Distinctionen macht, kann nicht durch die poëtischen Seiten des philosophischen Gesprächs so bestochen sein, dass er sie unter die Dichtungen sollte aufgenommen haben und besonders nicht unter die epischen, zu denen wir nach unserer Auffassung von **ἐποποιία** es rechnen müssten. So gut wie Aristoteles den Empedocles bald nach der dichterischen Seite, bald nach der philosophischen beurtheilt, das ganze Werk aber für Naturphilosophie hält, so gut kann er auch die Sokratischen Dialoge von Platon bald mit Sophron zusammenstellen, bald wieder die scharfen Gränzen zwischen beiden Gebieten ziehen, indem in dem einen Leben und Handlungen dargestellt werden, in dem andern aber Ideen, indem das eine Poësie, das andre Philosophie ist, letztere nur passend oder unpassend verhüllt in das Gewand der Nachahmung. Man braucht

nur das Citat bei *Diogenes Laertius III, 47* nachzusehen, wonach der Eleat Zeno der Erfinder der Dialoge sein soll oder nach Aristoteles **περὶ ποιητῶν** der Alexamenos, um aus der gleichfolgenden Definition von **διάλογος** und **διαλεκτική** und der Eintheilung der Dialogen zu sehen, dass es ganz unmöglich ist, dergleichen unter Poësie zu rubriciren. Die Dialogen werden in den **ὑφηγητικός** (mit den Unterarten **φυσικός, λογικός ἠθικός, πολιτικός**) und den **ζητητικός** (mit den Unterarten **μαιευτικός, πειραστικός, ἐνδεικτικός, ἀνατρεπτικός**) geschieden und es werden kurzweg die abgewiesen, welche die unwesentliche poëtische Seite zum Eintheilungsgrunde machen und sie in **δραματικοὺς, διηγηματικοὺς, μικτούς** gliederten; denn, heisst es: **ἀλλ' ἐκεῖνοι μὲν τραγικῶς μᾶλλον ἢ φιλοσόφως τὴν διαφορὰν τῶν διαλόγων προσωνόμασαν.** Auch dass nach Dionysius von Halicarnass den Sokratischen Dialogen das **ἰσχνὸν καὶ ἀκριβές** eigen sein soll, erinnert wohl genug an die **ἀκρίβεια** der Wissenschaft. Ebenso dass den Dialogen des Aeschines (bei Diog. L.) die **Σωκρατικὴ εὐτονία** abgesprochen wird. — Was die Bemerkung betrifft, dass das Epos auch in Prosa auftreten könne, so hat man bezweifelt, dass dies von Aristoteles gemeint sein könne. Ja, in der That die Griechen werden ebenso die Schärfe des Denkers anstössig gefunden haben; darum sein **γάρ**. Aber man muss sich erinnern z. B. an cap. IX, wo er auf's Klarste lehrt, dass die Poësie nicht in der Kunst bestünde, einen überlieferten Mythus in Metren zu setzen, sondern in der Erfindung von Mythen oder Geschichten, weil man Dichter sei durch Nachahmung und zwar von Handlungen — **ὥστε οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων ἀντέχεσθαι — δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ**

τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ την μίμησίν ἐστι, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Speciell auf den Gegensatz von Geschichte und Poësie angewendet ist dann des Aristoteles Lehre scharf genug in den Worten ausgesprochen: ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ο ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν· εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἧττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων. Das Metrum bestimmt also durchaus nicht den Charakter der Dichtkunst; nichtsdestoweniger ist damit nun nicht etwa behauptet, dass Aristoteles das Metrum ganz von der Poësie abgesondert habe, sondern es gehört als ἥδυσμα allerdings zur Poësie, aber nicht als constitutiv und es wird die metrische Rede immer der Poësie gehören und schöner sein, als die unmetrische.

In Bezug auf den zweiten Einwurf — die Mischung der Versmaasse betreffend — hat Vahlen das Richtige gesehen, obwohl er noch mit Bernays unter ἐποποιία „Wortdichtung" versteht. (Zur Kr. Arist. Schr. 1861.) Der 1865 von ihm gemachte Einwand gegen die Bedeutung von ἐποποιία scheint hier aber schon still zu wirken, indem er immer von Epos und epischer Dichtung spricht. — Wundert man sich also zweitens, dass Aristoteles in die Definition des Epos auch Dichtungen mit gemischtem Versmasse aufgenommen habe, so entgegnet er, dass der Begriff dieser Dichtungsart nicht durch die blosse Erfahrung bestimmt sein darf; denn wenn zufälliger Weise bis jetzt die epischen Dichter immer nur im heroischen Metrum dichteten, so hat ihnen darin allerdings die Natur selbst das Passende gezeigt, indem dieses Metrum alle Vorzüge für den epischen Stil vereinigt (cap. 24) s. Nachtrag; aber es wäre nichtsdestoweniger möglich, ein Epos auch in gemischten Versmassen zu dichten. Als einen

solchen Versuch führt er des Chaeremon „Centaur" an. Wenn er nun diese Vermischung der Metren auch sehr albern *) findet, und zugiebt, dass man ihn füglich dem Sprachgebrauch gemäss keinen Ependichter nennen könnte, indem man an das Metrum (*ἔπη*) das Wort Dichter (*ποιητής*) anhängte, so würde man ihm aber doch (*καὶ*) diese letztere Benennung, ein Dichter zu sein, nicht streitig machen, weil der Begriff der Dichtung in der Nachahmung und nicht im Versmass liegt. Ist man also gezwungen, ihn als Dichter zu bezeichnen wegen des Inhalts seiner Rhapsodie, so ist das gebräuchliche Verfahren, die Dichtungen zu benennen, durchbrochen und die gewöhnliche, verkehrte Auffassung, als bestimme die Form (das *μέτρον*) die Dichtung, überschritten, endlich die Definition der Epopöie gerechtfertigt, indem einerseits epische Dichtungen in Prosa, andererseits ein Epos in gemischten Versarten nachgewiesen sind.

Unterstützt wird diese Erklärung durch die völlig parallele Anordnung der Gruppen der Poësie (*καὶ τῶν λεχθεισῶν ἑκάστη μιμήσεων*) im zweiten Capitel; denn nachdem dort auch erst mit *ὥσπερ* (II. §. 2 wie I. §. 4) die Malerei herangezogen zum Vergleich, wird in derselben Reihenfolge abgehandelt:

1. Tanz und Musik §. 4. *καὶ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει,*
2. Epos — §. 5. *καὶ περὶ τους λόγους καὶ τὴν ψιλομετρίαν,*
3. Lyrisches §. 6. *καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τους νόμους,*
5. Drama §. 7. *καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς την κωμῳδίαν.*

*) *Ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτὰ ὥσπερ Χαιρήμων* cap. XXIV. 11.

Statt des Namens Epos sind hier gleich die Bestimmungen genannt, die ihm nach cap. I. zukommen; dass wir aber mit dem Epos hier sowohl wie im ersten Capitel zu thun haben, sieht man deutlich 1) aus den Beispielen, die wie es scheint alle der erzählenden Gattung angehören. Also im ersten Capitel Homer, Sophron und Xenarch und Chaeremon; im zweiten Capitel Cleophon, Hegemon und Nikochares; im vierten wieder Homer mit seinem Margites. 2) daraus, dass er ausdrücklich cap. 24 diejenigen tadelt, welche in anderem Versmass als in Hexametern die epische Gattung darstellten oder in einer Mischung verschiedener Verse; wobei er freilich die kleineren epischen Gedichte von dieser Regel ausnimmt. (cap. 24. §. 8. *τὸ δὲ μέτρον τὸ ἡρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο.*) Man bemerkt also klar, dass hier genau dieselben Möglichkeiten der Metren in der epischen oder erzählenden Gattung wiederkehren wie cap. 1. Dass er aber die kleineren erzählenden Gedichte von der „bis jetzt" herrschenden Anwendung des Hexameters ausnimmt, sieht man §. 12. *διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ.* 3) erkennt man es aus den abwechselnden Ausdrücken, die doch jedesmal dasselbe bedeuten sollen, so cap. I. *ἐποποιία*, cap. II. *τοὺς λόγους καὶ τὴν ψιλομετρίαν*, cap. XXXIII. *περὶ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς*, cap. XXIV. §. 8. *διηγηματικὴν ποίησιν.*

Zu meiner Freude sehe ich, dass obige Beweisführung ganz mit Zeller's Auffassung der Stelle übereinstimmt. Er sagt beiläufig in einer Anmerkung S. 608 „Nicht das Metrum mache den Dichter, sondern der Inhalt; die sokratischen Gespräche seien von den Mimen eines Sophron und Xenarch himmelweit ver-

schieden und blieben es, auch wenn sie in Versen geschrieben wären, Empedocles (dessen homerische Kraft Arist. bei *Diog. VIII, 56* rühmt) habe mit Homer nichts gemein als das Metrum.“

Wenn nun aber auch der Sinn der Stelle genügendes Licht erhalten hätte, so ist doch nicht zu läugnen, dass man mit Herrn Hofrath Sauppe an dem sprachlichen Ausdruck noch Anstoss nehmen und vielleicht auf eine Corruption*) schliessen kann. Denn es bleibt einmal χρωμένη τυγχάνουσα eine harte Wendung und andererseits ist bei εἴτε - εἴτε ein unebenmässiger Gedankengang, da das zweite Glied der Disjunction, nämlich dass sich bis jetzt nur Eine Gattung von Versen für das Epos im Gebrauch finde, das erste als unwirklich auszuschliessen scheint. Offenbar hatte aber Aristoteles in dem εἴτε μιγνῦσα schon den Chaeremon im Sinne und drückt in dem εἴτε τυγχάνουσα nur die Meinung und den Sprachgebrauch aus, nach welchem die ἐποποιία nur auf die ἔπη geht. Die Paraphrase würde also etwa lauten können: „Die epische Dichtung stellt ohne Verse zu gebrauchen dar oder in Versen und kann in letzterem Falle die Versarten entweder mischen, wie Chaeremon that, oder wie bis jetzt wenigstens bei grösseren Dichtungen ausschliesslich geschehen nur die Eine von der Natur selbst dazu geschickte Versart anwenden, nach welcher die epische Dichtung auch ihren Namen erhalten hat und welche nach der Meinung der Menge überhaupt das Wesen der epischen Dichtung ausmacht.“ Die Inconcinnität des Ausdrucks liegt also darin, dass das erste εἴτε die

*) Er bemerkt daher in einer persönlichen Mittheilung: „Ich finde diesen Sinn nur, wenn man schreibt [ὃ] τυγχάν[ει ποι]οῦσα μ. τ. ν.“

Möglichkeit und das Zugeständniss andeutet, das zweite εἴτε aber die Wirklichkeit und die Behauptung — „sei es dass man zugestehe, sie dürfe die Versarten mischen, sei es dass man behaupte, es fände sich wirklich nur Eine Versart in Gebrauch.“ —

5.

§. 13. *Εἰσὶ δέ τινες αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ, ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος.*

Susemihl ist in Verlegenheit, wie er einen Gegensatz zu κατα μέρος finde, und schiebt deshalb διὰ παντος ein und Vahlen will, um den Gegensatz lieber in den gegebenen Worten selbst zu gewinnen πᾶσιν in πᾶσαι verwandeln; ja er meint sogar, „er würde an dieser Stelle ἅμα lieber entbehren, wenn es nicht vielleicht nur zur Verstärkung des Begriffs πᾶσαι (die ganzen Dichtungen insgesammt) dient.“ — Man beachtet nicht genug den logischen Zusammenhang. Aristoteles sagte, dass die genannten Künste alle als Darstellungsmittel ῥυθμὸς, λόγος und ἁρμονία gebrauchen. Aber verschiedentlich, indem sie entweder eins oder das andre für sich (χωρίς) oder gemischt (μεμιγμένοις) zur Anwendung bringen. Während nun die Musik bloss Rhythmus und Gesang, der Tanz bloss Rythmus, die epische Dichtung bloss Rede oder Metrum gebrauchten: so giebt es doch auch welche, die alle diese obengenannten Darstellungsmittel gebrauchen, nämlich die lyrische und dramatische Poësie — (εἰσὶ δέ τινες αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις) das ist also ihr gemeinsamer Charakter. Ihr Unterschied aber besteht in

der verschiedenen Art, wie sie alle diese Darstellungsmittel anwenden. Offenbar sind nämlich die zwei Möglichkeiten von oben wieder zu betrachten, indem sie, auch wenn sie als Ganze alle diese Medien in Anspruch nehmen, sie doch in ihren Theilen entweder gemischt (*μεμιγμένοις*) oder jedes für sich (*χωρίς*) hervortreten lassen können, oder wie es hier von Aristoteles bezeichnet wird, entweder zusammen (*ἅμα*) oder abwechselnd jedes für sich (*κατὰ μέρος*.) Der Gegensatz liegt also nicht in *πᾶσι*, welches vielmehr, aus den obigen Worten *αἳ πᾶσι χρῶνται* wiederholt, beiden gemeinsam ist, sondern in *ἅμα* und *κατὰ μέρος*. Und das *κατὰ μέρος* erklärt Aristoteles selbst so ausführlich, dass man nichts zu wünschen übrig behält: cap. VI. §. 2. *χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* (hier ist *ἑκάστου τῶν εἰδῶν* gleichbedeutend mit cap. I. *πᾶσι τοῖς εἰρημένοις* sc. *εἴδεσιν* und *χωρὶς ἐν τοῖς μορίοις* mit *κατὰ μέρος*.) Und §. 4, *τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους*. — Will man aber noch gern ein exactes Citat für den Gegensatz von *ἅμα* und *κατὰ μέρος*, so erinnere ich an die Stellen der Politik, wo gelehrt wird, dass zur Sicherheit der Verfassung alle herrschen müssen; dass aber, da dieses (wie in unsrer Stelle) auf zweifache Weise möglich ist, nicht alle zugleich, sondern abwechselnd nämlich nach dem Alter in alle die verschiedenen Ehren treten sollen. *Polit. VII, 9.* §. 4. *λείπεται τοίνυν τοῖς αὐτοῖς μὲν ἀμφοτέροις* (hier analog unserm *πᾶσιν*) *ἀποδιδόναι την πολιτείαν ταύτην, μη ἅμα δὲ, ἀλλ' ὥσπερ* — — — und *Pol. VII, 14.* §. 2. *φανερὸν ὅτι δια πολλας αἰτίας ἀναγκαῖον πάντας ομοίως κοινωνεῖν τοῦ κατα μέρος ἄρχειν καὶ ἄρχεσθαι.*

# III. Capitel.

6.

Cap. III. §. 2. *Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.*

Susemihl will nur Epos und Drama unterschieden sehen; denn „was wir Lyrik nennen, fassen die Griechen nie zu einer Dichtart zusammen." Allein wenn sie auch nicht Einen Namen dafür gefunden haben, so hat Aristoteles hier doch schon zweimal die jetzt als Lyrik bezeichneten Dichtungsarten zusammengefasst, einmal cap. II. *ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς νόμους* im Gegensatz zum Epos einerseits und zum Drama andrerseits; dann im cap. I., wo nach Dr. Eucken's *) Bemerkung das *τε-καὶ* schon grammatisch die Zusammenfassung jedesmal andeutet *ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία.* — Die von Vahlen und Susemihl befürwortete zweigliedrige Eintheilung hat aber einen grossen Fehler; denn Vahlen will dem Dramatischen als *πράττειν* gegenüber nur das Epische als *ἀπαγγέλλειν* setzen (S. 41 Anmerkung 8. 1865), dieses aber sondern, „je nachdem der *ἀπαγγέλλων* als *ἕτερός τις γιγνόμενος* oder als *ὁ αὐτὸς καὶ μὴ μεταβάλλων* erzähle." Erzählt nun aber der Autor als *ἕτερός τις γιγνόμενος*, so ist ja das Epische ganz ausgelöscht und die Erzählung selbst zum Drama geworden. Darnach wäre die Eine Art der epischen Dichtkunst Drama und der Gegensatz zwischen Epos

*) Vrgl. *Observationes de particulis* als ersten Theil der Dissertation *De Aristotelis dicendi usu.*

und Drama verschwunden. *Μάνθανε τοίνυν, ἦν δ' ἐγώ, ὅτι ταύτης αὖ ἐναντία γίγνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαιρῶν τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπῃ. Καὶ τοῦτο, ἔφη, μανθάνω, ὅτι ἔστι τὸ περὶ τὰς τραγῳδίας τοιοῦτον* d. h. *ποίησις ἡ διὰ μιμήσεως ὅλη ὥσπερ σὺ λέγεις τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία.* *Plat. Rep. S. 394. B.* Desswegen ist Vahlen's und Susemihl's Auffassung nicht annehmbar und des ersteren Zweifel erledigt, „ob Aristoteles die Dichtweise des Homer so bezeichnet haben würde, dass derselbe bald in eigner Person bald als ein andrer darstelle, womit doch wenig übereinstimme das Uebergewicht, welches Aristoteles 1460 a 10 auf das *μιμεῖσθαι* d. h. *ἕτερόν τι γιγνόμενον ἀπαγγέλλειν* in den Homerischen Gedichten im Unterschied von andern epischen Dichtern lege." Denn grade dies Citat spricht gegen Vahlen; da die Bemerkung *αὐτὸν γαρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν* und die andere *ὁ δὲ ὀλίγα φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα* ja deutlich den Wechsel zwischen, Erzählung und dramatischer Nachahmung zeigen durch den allein das Gedicht eine epische Darstellung bleibt, während es sonst eben nicht bloss dramatisch, sondern Drama sein würde. — Die Dreitheilung also nach Düntzer und Zeller ist nothwendig und mit Recht ist auf Plato hingewiesen; denn Aristoteles steht hier wie überall ganz auf dem Boden der Platonischen Schule, von der er mit unbefangenem Wahrheitssinn das Richtige immer beibehalten hat. Desshalb finden sich hier auch ganz Plato's Wendungen wieder z. B. das *ἕτερόν τι γιγνόμενον,* was Plato ausführlich erklärt in den Worten: *ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός, τὰ δὲ μετὰ ταῦτα ὥσπερ αὐτὸς ὢν ὁ Χρύσης λέγει καὶ πειρᾶται ἡμᾶς ὅ τι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὅμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα, ἀλλα τὸν ἱερέα* (S. 393 B.) und was er dann in der von Aristoteles beibehaltenen

Wendung braucht μὴ ὡς Χρύσης γενόμενος ἔλεγεν ἀλλ' ἔτι ὡς Ὅμηρος (S. 393 D.) — Es ist desshalb keine Frage, dass mit ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ das erste Glied abgeschlossen ist, wo wie Plato sagt die Darstellung δι' ἀμφοτέρων geschieht, was sich besonders in der epischen Poësie findet (ἐν τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει, πολλαχοῦ δὲ καὶ ἄλλοθι 394 C.)

Die zweite Form der λέξις nun „ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα" enthält den Gegensatz zu den beiden Bestimmungen der ersten; denn τὸν αὐτὸν (bei Plato δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ 394 C.) steht dem ἕτερόν τι γιγνόμενον entgegen (ὥς τις ἄλλος ὤν bei Plato 393 C.) und μὴ μεταβάλλοντα dem οτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα. Und diese zweite Form findet sich besonders in der dithyrambischen Dichtkunst (εὕροις δ' ἂν αὐτὴν μάλιστά που ἐν διθυράμβοις.) Daher ist klar, dass Düntzer's Auffassung, als sei hiermit nun gleich die Lyrik gemeint, etwas voreilig ist. Denn einmal ist die zuerst erwähnte Form dem Epos nicht ausschliesslich eigenthümlich, da ja auch wie Susemihl bemerkt „in lyrischen Gedichten dritte Personen in directer Rede eingeführt werden können", und dann ist diese zweite Form auch nur vorherrschend in lyrischen Erzeugnissen anzutreffen, könnte aber ebenfalls einem Epos zukommen. Ja es wird gerade bei Plato dieser Modus an einem Epos, das man seiner dramatischen Stellen beraubt, erläutert *Rep. 393 D.* Ich meine desshalb, dass diese Gegensätze der Darstellung (λέξις) nicht *propria* (ausschliesslich Eigenthümliches) von Epos und Lyrik enthalten, sondern allerdings vorherrschend auf Epos oder Dithyrambus passen, dass aber das Wesen des Lyrischen darin durchaus nicht genügend angegeben ist in seinem Gegensatz zur Erzählung. Und Aristoteles hätte sicherlich mit seinen beliebten Worten ἄλλην ἀρχὴν ποιησάμενοι λέγωμεν einer speciel-

len Untersuchung der lyrischen Dichtung eine neue Eintheilung voranschicken müssen.

Drittens scheint mir *πάντας* und *τοὺς μιμουμένους* bisher nicht in rechtem Lichte hetrachtet zu sein. Düntzer fasst *τοὺς μιμουμένους* als Subject und zwar wie er sagt eigentlich auch in Beziehung auf *ἀπαγγέλλοντα* und *μεταβάλλοντα*. Obgleich dies an sich wohl denkbar, so würde die Construction dadurch doch unerträglich schwerfällig; denn diese Accusative *πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους*, als Subject und Object auseinanderzuhalten, ist doch wohl unstatthaft. *) Ich meine aber nicht etwa, dass man *τοὺς μιμουμένους* wie bei Plato *Rep. 604 E.* passivisch fassen solle als alle die durch Nachahmung dargestellten Personen, sondern so wie Susemihl mit Einschiebung von „gleichsam“ übersetzt „als Nachahmer“. Hätte er nun hier das „gleichsam“ weggelassen, so würden durch diese Stelle zwei andre der Verbesserung entrathen können, die besonders Vahlen, der hier das *τους μιμουμένους* gänzlich aus dem Texte wirft, viel Mühe gemacht haben. Beziehen wir, wie es grammatisch am Natürlichsten, *τους μιμουμένους* auf *πάντας* alle die Nachahmenden und verstehen darunter weder die Dichter, noch die Schauspieler, sondern die Personen des Dramas, die der Dichter *ας πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας* vorführt: so stimmt mit diesem Sprachgebrauch erstens cap. VI. 4. *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται*

*) Vahlen verwirft (Aristot. Lehre v. d. Rangfolge der Th. d. Tr. S. 158) die Conjectur von Casaubonus und Klein, welche die Accusative *πράττοντας καὶ δρῶντας* in Nominative verwandeln und *πράττειν* durch das „verallgemeinernde *τραγῳδοποιεῖν*“ erklären wollen, indem sie die Dichter als Subject dazu nehmen. Die Aenderung des Textes ist allerdings unnöthig und ausserdem ist die Erläuterung des *πράττειν* durch *τραγῳδοποιεῖν* desshalb nicht zuzugeben, weil sie bei dem viel wiederholten Gebrauch des Wortes in dem folgenden Capitel nirgends anwendbar wäre.

την μίμησιν, was weder die Dichter noch die Schauspieler sind, sondern die Personen des Dramas selbst. Daher erkenne ich Susemihls Umschreibung an: „da nun die tragische Nachahmung dadurch zu Stande kommt, dass uns die tragischen Personen selber als Handelnde vorgeführt werden.“*) Zweitens stimmt damit cap. VI. 13. οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλα τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις, wo Vahlen's πράττ-οντας ποι-οῦσι durchaus nicht indicirt ist; denn es ist weder von dem Dichter, noch dem Schauspieler die Rede, sondern von den Personen des Drama's, wie sich aus der Analogie mit den vorigen beiden Stellen ergiebt. Wollte man so haarspaltend den Stil des Aristoteles überall corrigiren, so dürfte man auch nicht einmal einen so ganz unangefochtenen Satz wie ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ

*) Dass dies die richtige Auffassung von ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν sei, sieht man unter Anderem aus dem Gleichfolgenden: ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων. Es ist also von wirklich Handelnden die Rede, welche dargestellt werden; durch eine ganz leichte Metapher werden nun die als Handelnde Dargestellten selbst die Handelnden nnd Darstellenden genannt. In dieser selben Figur heissen die Personen des Dramas, wenn sie sprechen, auch nicht, die als sprechend „Dargestellten“, sondern einfach die Sprechenden, und haben nicht einen „nachgeahmten“, sondern schlechtweg einen Charakter. Eine Figur, die fast unvermeidlich ist, wenn man den Stil nicht durch grosse Schwerfälligkeiten belasten will: daher spricht Aristoteles auch überall von den Personen des Dramas, wie von wirklich Handelnden und Sprechenden u. s. w., z. B. im Oedipus: „der da kommt um den Oedipus zu erfreuen“ u. s. w. XI. 2. ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν τοὐναντίον ἐποίησεν. Oder §. 8. οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς κ.τ.λ. Ueberall wird von diesen Personen gesprochen, als thäten sie selbst dies und das und litten und sprächen u. s. w.

ἂν γένοιτο τραγῳδία stehen lassen, sondern müsste etwa nach ἄνευ πράξεως ein πεποιημένης oder μεμιμημένης einschieben, da ja die Tragödie nicht von einer wirklichen Handlung abhängt, dadurch sie wie von einem Vater entstünde. Aber das ἀστεῖον des Stils (*Rhet. III, 10*) besteht grade in dieser Freiheit des Ausdrucks und wir würden auch nichts darin finden, wenn man z. B. sagte: „Kreon handelt nicht, um einen gewissen Charakter zur Darstellung zu bringen, sondern umgekehrt er führt alle die ihn charakterisirenden Reden, um seine Handlungen zu motiviren.“ Aristoteles giebt dies in's Allgemeine erhoben.

Wenn wir desshalb auch bei dieser Eintheilung den Ausschluss der Lyrik aus den Gründen, die Susemihl anführt, nicht anerkennen können und ebenfalls keine zweigliedrige Eintheilung mit Vahlen, sondern eine dreigliedrige mit Düntzer und Zeller annehmen müssen, so können wir doch mit Düntzer in dem zweiten Gliede nicht sofort die Lyrik abgegrenzt sehen, sondern betrachten diese Gegensätze als allgemeinere, die sich nur vorherrschend in dieser oder jener Dichtungsart angewendet finden, ohne dass sie speciell mit der jetzt geläufigen Gliederung in Epos, Lyrik und Drama congruirten.

---

# IV. Capitel.

## 7.

Die eigenthümliche Aufgabe, die Aristoteles im 4ten Capitel löst, scheint mir bisher nicht genügend beachtet worden zu sein. Denn man wollte Aristoteles mit diesem Capitel eine ganz neue Untersuchung beginnen lassen, die mit dem ersten Abschnitt (cap. I. II. und III.) nichts

zu thun habe. Es lässt sich aber erwarten, dass Aristoteles unmöglich mit einer so äusserlichen Eintheilung wie die nach den drei Eintheilungsgründen des Was, Wie und Worin der Nachahmung zufrieden sein konnte. Diese Eintheilung, nach der Sophocles mit Homer durch das Was, mit Aristophanes durch das Wie zusammengehört, wodurch also nach abstracten einseitigen Gesichtspunkten das organische Ganze aufgelöst wird, konnte doch wohl nur zu einer vorläufigen Orientirung dienen und es blieb nun die Aufgabe übrig, dieselben als Momente in die lebendige Entwicklung selbst mit aufzunehmen. Dies geschieht im 4ten Capitel. Mit dem *ἐοίκασι γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν* wird aus cap. I. *πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* eben die *μίμησις* als das Allgemeine wieder aufgenommen. Als zweiter die Poësie im Besondern erzeugender Grund erscheint dann *ἁρμονία* und *ῥυθμός*, (worin *μέτρον* und durch dieses der *λόγος* eingeschlossen ist.) So ist der erste formale Eintheilungsgrund das Worin der Nachahmung (*τὸ ἐν οἷς*) in das erzeugende Princip selbst mit aufgenommen. Die Entwickelung der Poësie nun in ihre Gegensätze wird durch den zweiten formalen Gesichtspunkt, das Was der Nachahmung (*τὸ ἅ*) erklärt — *διεσπάσθη δὲ κατὰ τα οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις κ. τ. λ.* und so die beiden Reihen der auf das Erhabene und Komische gerichteten Dichtungen gewonnen. Der dritte Gesichtspunkt aber, das Wie der Nachahmung (*τι ὡς*) erscheint in der Entfaltung der Dichtung zu ihren höchsten Gestalten. Denn beide Gattungen finden ausgehend von den phallischen und dithyrambischen Formen ihre *μείζω καὶ ἐντιμότερα σχήματα* in der Tragödie und Komödie, als in der vollendet objectiven d. h. dramatischen Darstellung. Man sieht

daher deutlich, dass in dem eben Gesagten nichts anderes enthalten ist, als in den drei ersten Capiteln; denn es ist nur von der μίμησις und dem ἐν οἷς und ἃ und ὡς die Rede. Das Neue liegt aber darin, dass diese formalen und vorläufigen Unterscheidungen hier in ihrer lebendigen Wirksamkeit in der Entwickelung der Poësie gezeigt werden.

8.

§. 16. *Καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.*

Vahlen ist der Meinung und beruft sich auch auf Bernays, dass Aristoteles desshalb die Frage, ob die Tragödie in ihren Formen schon fertig sei ablehne, weil er eben eine fernere Entwicklung derselben für möglich und wahrscheinlich gehalten. (Beiträge zu Arist. Poëtik 1865, S. 16. und Anmerk. 12.) Er übersetzt desshalb so: „die Frage, ob die Tragödie bereits hinreichend entwickelt ist oder nicht, will ich hier nicht entscheiden: wie dem aber sei, nachdem sie vom Dithyramb ausgegangen, durch mannigfache Wandelungen hindurch bis zu dem ihr eigenen Wesen gelangt war, blieb sie in ihrer Entwickelung stehen". — Ich kann mich nicht überzeugen, dass Aristoteles irgendwie gemeint hätte, die Tragödie würde noch in ihrer Entwicklung mal wieder fortfahren, nachdem sie nur zu seiner Zeit aus Ursachen, die er zu erforschen vergessen hätte, in ihrer Entwickelung stehen geblieben. Es scheint mir diese Auffassung erstens mit seiner ganzen Weltansicht im Widerspruch, wonach er doch nirgends die Spitze der Entwicklung erst in der Zukunft sucht. Zweitens aber sehe ich seine eigenen Worte für so entscheidend an, dass man nirgends weiteren Aufschluss zu suchen

braucht. Denn wenn er lehrt, dass die Wandelungen der Tragödie aufgehört hätten, weil sie bis zu dem ihr eigenen Wesen gelangt wäre, so sehe ich nicht, wie sie irgendwie weiter kommen kann, als zu ihrem Wesen; sie könnte nur davon wieder abkommen. *Φύσει γαρ ὅσα ἀπό τινος ἐν αὐτοῖς ἀρχῆς συνεχῶς κινούμενα ἀφικνεῖται εἰς τι τέλος. (Phys. II. 8.)* Die *φύσις* oder das *τέλος* ist die *οὐσία*, das ideale Wesen der Sache, von welchem die Entwicklung ausgeht, und bis zu welchem hin sie verläuft. Nur auf dieses hinblickend kann man Definitionen geben; die unteren Stufen der Entwicklung finden erst durch Beziehung auf dieses ihre Erklärung. Wenn desshalb Aristoteles sagt: *ἐπαύσατο ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν* und cap. 6. erklärt, er wolle den *ὅρος τῆς οὐσίας* aus dem Gesagten abnehmen, so sehe ich darin den zwingenden Beweis, dass er auf keine Weise eine andere Weiterentwicklung der Tragödie ahnte und die Frage, ob die Tragödie in ihren Formen schon genügend entwickelt sei, nicht gänzlich ablehnen wollte. Hätte er gemeint, sie wäre in der Entwicklung stehen oder stecken geblieben, so hätte er sicherlich den Ursachen nachgespürt*) und es wäre ja dann die ganze Abhandlung über die Tragödie wie über ein *ἀτελές* durchaus anders ausgefallen und von einem *ὅρος τῆς οὐσίας* hätte nie die Rede sein können. Man muss desshalb, scheint mir, das Vorhergehende: *το μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν, εἰ ἄρα***) *ἔχει ἤδη η τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ, αὐτό τε καθ' αὑτὸ κρίνεται εἶναι πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος* — vielleicht anders verstehen.

*) *ὅπου ἂν φαίνηται τέλος τι πρὸς ὃ ἡ κίνησις περαίνει μηδενὸς ἐμποδίζοντος.* Dieses Hemmniss hätte Aristoteles also hier ausforschen müssen.

**) Vahlen setzt *ἆρα* statt *εἰ ἄρα* Beitr. zu A. Poët. S. 43.

Denn die Frage, ob die Tragödie in ihren Formen genügend vollendet sei (εἰ ἔχει ἱκανῶς τοῖς εἴδεσιν) wird ja in einem folgenden Capitel (VI.) beantwortet, was Vahlen merkwürdiger Weise übersehen hat. Er sagt S. 15.: „die Ablehnung (der Frage) ist allgemein und schliesst nicht das Versprechen in sich, an einem andern Orte in der Poetik selbst auf diese Frage zurückzukommen: daher daraus, dass sich keine hierauf bezügliche Bemerkung weiter findet, nicht auf eine Lücke des Textes zu schliessen ist“. In der That aber nimmt Aristoteles, wie ja auch nothwendig scheint, wenn einer über eine Sache wissenschaftlich handeln will, die Frage auf's Gründlichste wieder vor; denn wenn die Tragödie in ihrer Entwicklung noch nicht alle ihre Theile gewonnen hätte, so hätte auch die Wissenschaft so lange auf das Verständniss derselben warten müssen. Aristoteles kommt aber sogleich auf die εἴδη zurück in cap. VI. und deducirt ausführlich, dass es nothwendig sechs und zwar diese bestimmten sein müssen: ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, und bestätigt diese Deduction durch Hinweisung auf die Erfahrung. (Vergl. die Bemerk. zu cap. VI.) Da er diese Untersuchung also später führt, so konnte er sie hier vor der Hand ablehnen (ἄλλος λόγος.) Nichts desto weniger spricht er sich auch gleich darüber aus, indem er die Frage durch das folgende bekräftigende οὖν mit Ja beantwortet, weil sie ja ihr eigenes Wesen erreicht habe*). Und ferner das ob das Wesen der Tragödie die Beziehung auf die Andre, Aufführung im Theater einschliesse, wird als ein ἄλλος λόγος doch nicht „im Voraus abgelehnt“, sondern vielleicht nur verschoben. Verschoben; denn die

*) Γενομένη οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς — — κατὰ μικρὸν ηὐξήθη — — καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὑτῆς φύσιν.

hinreichende Antwort findet sich sofort in der Erklärung cap. VI., dass gerade die Aufführung auf dem Theater das am Wenigsten zur Kunst Gehörige sei und eher das Werk des Regisseurs als des Dichters (*ἡ δὲ ὄψις — ἀτεχνότατον καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς — κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν.*) Woraus natürlich folgt, dass die Rücksicht auf die Aufführung nicht massgebend sein darf zur Beurtheilung der Tragödie (*διὰ γὰρ τοῦ ἀναγιγνώσκειν φανερὰ ὁποία τις ἐστίν.* cap. 27.) Vahlen (an den oben erwähnten Stellen) und Susemihl (S. 9.) sprechen immer nur von der ersten Frage (nach der Vollkommenheit in Bezug auf ihre Theile); die ablehnenden Worte *ἄλλος λόγος* gehen aber wenigstens auf die zweite Frage mit (nach dem Verhältniss der Aufführung zum Wesen der Tragödie). Diese zweite setzte aber erst die Untersuchung über den verschiedenen Werth der Bestandtheile der Tragödie voraus und konnte desshalb erst Ende von cap. VI. beantwortet werden. Desshalb ist die vorläufige Abweisung der Frage sehr in der Ordnung; ebenso natürlich aber freilich, dass Aristoteles ohne sich auf weitere Deductionen einzulassen, sofort aus dem Gesetz der Entwickelung die genügende Vollkommenheit der Tragödie behauptet; denn die Entwickelung hört eben nur auf, wenn sie bis zum Ziel gekommen ist.

Der Text *αὐτό τε καθ' αυτο κρίνεται εἶναι πρὸς τα θέατρα* scheint mir desshalb auch besser zu sein für die zweite Frage als die Theilung durch *ἢ καὶ* nach Bursian und Susemihl. Denn wenn Aristoteles sagte: „ob sie an sich betrachtet wird oder auch mit Rücksicht auf die theatralische Aufführung", so würde er damit doch schon vorweg bebehaupten, dass sie für sich betrachtet werden könnte, und das *καὶ* würde, sei es als überflüssig sei

es als empfehlenswerth, noch die Rücksicht auf das Theater als einen möglichen Gesichtspunkt hinzufügen. Soweit sind wir aber noch gar nicht. Wir stehen noch vor der Abscheidung der ὄψις von den wesentlich poëtischen Theilen. Es ist desshalb viel natürlicher, wenn Aristoteles hier nur fragt: „und ob man ihr Sein an sich in die Beziehung zum Theater setzt" d. h. ob man nicht vielleicht, wie das später von ihm wirklich geschieht, die ursprüngliche Beziehung zum Theater als eine nicht das Wesen der Tragödie bestimmende ablösen dürfe. Das *εἶναι* ist dabei ganz gerechtfertigt, wie *Kateg. VII.* *ἔστι τα πρός τι, οἷς τὸ εἶναι ταὐτόν ἐστι τῷ πρός τί πως ἔχειν* u. an a. St. — Ebenso ist das *κρίνεται* der treffende Ausdruck; denn wie Vahlen richtig bemerkt, es wäre *σκοπεῖν, θεωρεῖν, λαμβάνειν* wohl eher gewählt, wenn Aristoteles hätte sagen wollen „die Tragödie an sich oder mit Rücksicht auf die Bühne betrachtet". *Κρίνειν* heisst „beurtheilen", sagt Vahlen: dies aber ist etwas zu eng; denn es heisst auch urtheilen, setzen, so dass z. B. das *αἰσθάνεσθαι* als eine Art des *κρίνειν* bestimmt wird. Desshalb nehme ich Vahlen's Beziehung des *αὐτί* auf *ἱκανῶς ἔχειν τ. τρ.* nicht an, sondern fasse *αὐτό* wie Spengel, ohne es aber mit ihm ins Feminin. zu verwandeln.

---

# V. Capitel.

## 9.

Cap. V. §. 1. *ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν, ὥςπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον.*

Vahlen will diese Bemerkungen bis αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις οὐ λελήθασιν an den Schluss des Capitels setzen vor die Worte περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς, weil an der überlieferten Stelle für „jene Bemerkung über das Object der Komödie kein Raum wäre“ und weil „sie aus dem Gange der bisherigen Erörterung völlig heraustrete“. Diese Gewaltmassregel ist nicht besonders räthlich; denn dass Aristoteles, nachdem er von der Komödie zum Epos übergegangen, noch einmal am Schluss des Capitels auf diese zurückkommen sollte, ist unwahrscheinlich und nicht angezeigt. Dass er aber, ehe er die Entwicklungsgeschichte der Komödie betrachtet, mit ein Paar Worten die im vorigen Capitel zu kurz gegebene Charakteristik derselben ausführt, ist doch sehr natürlich. Denn das Wesen des Komischen ist mit den Worten τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλα τὸ γελοῖον δραματοποιήσας IV. §. 12. zu kurz bezeichnet, und es ist wohl angemessen, dass Aristoteles, indem er sich mit dem ὥσπερ εἴπομεν auf diese vorläufige Erklärung beruft, seine Meinung mit wenigen Worten verdeutlicht. Die Worte αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις bilden dann den passendsten Uebergang von dieser allgemeineren Bestimmung der Komödie zu ihrer Entwicklungsgeschichte: „während nun die Entwicklungsstufen der Tragödie u. s. w. nicht unbekannt blieben, so blieb dagegen die Komödie, weil man anfänglich ihr keine ernstere Mühe zuwendete, im Dunkeln“.

Ebensowenig kann ich die vielen Umstellungen, die Susemihl in Capitel V. für nöthig hält, anerkennen; die Gründe dafür haben eine so geringe Wahrscheinlichkeit, dass die Ordnung des überlieferten Textes immer vorzuziehen bleibt.

# VI. Capitel.

## 10.

Cap. VI. §. 7. *ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία.*

Susemihl übersetzt „so hat eine jede Tragödie in eben dieser ihrer Eigenschaft sechs Bestandtheile". Er hat *καθ' ὅ* restituirt gegen Hermann, Becker und Ritter, die der Aldina folgten. Susemihl's Uebersetzung scheint aber doch nicht wortgetreu. Vielmehr würde seine Auffassung erfordert haben: *καθ' ὃ τοιαύτη τις ἡ τραγῳδία.* — Setzt man mit Susemihl *καθ' ὅ*, so ist der Sinn: sofern die Tragödie von einer bestimmten Qualität ist, hat sie nothwendig sechs Theile. Hiernach würden die Theile abgeleitet werden aus der Qualität; allein diese Ableitung fehlt gänzlich; würde auch unmöglich sein, da die Theile jeder Tragödie (*πάσης*) zukommen, also nicht aus einer gewissen Beschaffenheit folgen, sondern aus dem Wesen der Tragödie. Setzt man *καθ' ἅ*, so sagt Aristoteles: „die Tragödie hat sechs Theile, nach denen man eine Beschaffenheit an ihr unterscheidet". Hiedurch also würde umgekehrt die Qualität der Tragödien durch Beziehung auf diese Theile bestimmt. Daher ist sofort klar, dass *καθ' ἃ ποιά τις ἡ τραγῳδία* soviel bedeutet als *κατὰ τὸ ποιόν* und daher den nothwendigen Gegensatz gegen cap. 12. bildet, wo die *μέρη* nach quantitativem Gesichtspunkt (*κατὰ τὸ ποσόν*) betrachtet werden. Zur grösseren Deutlichkeit werden denn auch sofort die *μέρη καθ' ἃ ποιά τις ἡ τραγῳδία* als *εἴδη* bezeichnet d. h. Wesensbestimmungen

(τούτοις — κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν) im Gegensatz gegen die μέρη εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, die nicht ineinander, sondern aussereinander sind.

11.

§. 8. οὐκ ὀλίγοι ὡς εἰπεῖν.

Ritter verwirft den ganzen Satz als Interpolation, weil *frigide et inepte i. e. sine ullo consilio* die sechs Theile wiederholt würden und weil οὐκ ὀλίγοι und πᾶν in Widerspruch ständen. Düntzer meint S. 136.: Der Eine hätte sich wohl mehr auf das Eine, der Andre auf das Andre gelegt. Wovon der Text aber nichts sagt. — Hartung, Bursian und Susemihl aber verbessern den Text; indem sie πάντες einschieben. Man kann aber grade Ritter's Strenge benutzen, um den Zusammenhang durch Benutzung seiner Contraste schärfer aufzufassen. Aristoteles verbindet immer die deductive und inductive Methode und überall findet man bei ihm den λόγος und die φαινόμενα, das διότι und ὅτι für Ergänzung des Beweises zusammen*). So hat er hier eben allgemein die Theile als nothwendige deducirt. Daher §. 7. πάσης τραγῳδίας und ἀνάγκη εἶναι. Desshalb folgt nun zweitens der Hinblick auf das ὅτι, auf die Erfahrung, auf die Litteratur. Nicht wenige Dichter haben in der That diese Formen der Tragödie benutzt. Jedes ihrer Stücke zeigt Charakteristik, Composition u. s. w. Dass Aristoteles es für nöthig findet, οὐκ ὀλίγοι durch ως εἰπεῖν noch zu mildern, ist sehr natürlich; denn von einer vollständigen Induction konnte bei einer litterarhistorischen Betrachtung wohl

*) Dies ist auch die Auffassung von Spengel.

keine Rede sein und desshalb wäre πάντες wohl etwas anmassend, was durch Susemihl's Uebersetzung: „Und so haben denn auch diese Gestaltungen nicht etwa nur wenige Tragödiendichter, sondern gradezu alle in allen ihren Tragödien" besonders deutlich wird. Schon das οὐκ ὀλίγοι aber (das hier natürlich durch ὡς εἰπεῖν verstärkt wird, indem Aristoteles damit andeutet, dass er auf eine nicht geringe Belesenheit sich stützen könne, ein Anspruch, der grade durch das bescheidene ὡς εἰπεῖν hervortritt) ist hinreichend, um nach der vorangehenden Deduction uns die Frage cap. IV. §. 14. τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἴδεσιν ἱκανῶς ἢ οὔ bejahend zu beantworten; denn da die εἴδη nach Bestimmtheit und Zahl schon deducirt sind, so braucht nach Aristotelischen Gesetzen für die Induction keine Vollständigkeit stattzufinden, sondern man muss die Behauptung zugeben, wenn man keine Instanz weiss (πρὸς δὲ τὸ καθόλου πειρατέον ἔνστασιν φέρειν· τὸ γὰρ ἄνευ ἐνστάσεως ἢ οὔσης ἢ δοκούσης, κωλύειν τὸν λόγον δυσχεραίνειν ἐστίν. Εἰ οὖν ἐπὶ πολλῶν φαινομένων μὴ δίδωσι τὸ καθόλου μὴ ἔχων ἔνστασιν, φανερὸν ὅτι δυσκολαίνει. *Top. lib. VII. 8.)*

Ich sehe desshalb nicht die Nothwendigkeit dem οὐκ ὀλίγοι entgegenzusetzen: „andre und mehrere brauchen diese Formen nicht"; sondern mir scheint darin zu liegen, dass er seine allgemeine Deduction auch durch eine nicht geringe Belesenheit unterstützen könne und bei allen den von ihm gelesenen Tragödien dieser nicht geringen Anzahl von Dichtern die eben durch Deduction gewonnene Zahl und Beschaffenheit der Theile gefunden habe. Vahlen (Beiträge zu Arist. Poëtik 1865. S. 22.) hält εἴδη für die Arten im Unterschiede von μέρη als den Theilen.

Dies ist auch ein häufig zutreffender Gegensatz; allein er erwähnt doch selbst, dass εἴδη vorher von den Formen der Tragödie in demselben Sinne, wie σχήματα bei der Komödie gebraucht sei. (Vergl. ausserdem S. 35. über die Bedeutung von εἴδη.) Diese Formen sind aber doch wohl die Theile und nicht etwa verschiedene Arten der Tragödien. Wenn also εἴδη eine doppelte Bedeutung hat, warum soll hier nur die Eine Bedeutung gesucht werden, die die Stelle schwierig macht und viele andre Conjecturen als nothwendig nach sich zieht? Denn Vahlen versucht seiner Annahme gemäss nun erstens aus cap. 12. statt τοῖς εἴδεσιν zu schreiben ως εἴδεσιν. Ebenso schiebt er vor αὐτῶν ὡς εἰπεῖν noch καθ᾽ ἕκαστον ein und meint dadurch den Sinn zu erhalten, dass manche Dichter diese Theile einzeln wie Arten gebrauchen. Und drittens ändert er ἔχει in ἔχειν, also „nach der Meinung jener habe eine jede Tragödie" u. s. w. — Ich sehe nicht, wie in τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι καθ᾽ ἕκαστον αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται ὡς εἴδεσιν der Sprachgebrauch von Aristoteles beobachtet sein soll; denn τούτοις und αὐτῶν ist offenbare Tautologie und unerträglich, ausserdem müsste dem Sinne gemäss ἑκάστῳ τούτων stehen; endlich ist es dem Sprachgebrauch des Aristoteles entschieden zuwider mit καθ᾽ ἕκαστον in der Bedeutung von „einzeln" *mitigandi causa* ὡς εἰπεῖν zu verbinden. Es ist dabei ja gar nichts zu mildern. Dagegen in der Bedeutung von „jedes", wo ἕκαστον die Allheit wie πάντες involvirt, ist es am Platze; allein diese Bedeutung will Vahlen nicht, obgleich seine Belegstelle aus *hist. anim. 490. b. 32.* nur auf diese letztere passt. Wenn Vahlen bemerkt S. 51., οὐκ ὀλίγοι ὡς εἰπεῖν sei seinem Gefühle nicht

minder ungeschickt als ein deutsches „fast nicht wenige“: so würde er vielleicht ein deutsches „nicht wenige, wage ich zu sagen“ weniger ungeschickt finden. — Ebenso wenig kann ich leider den Gewinn dieser Conjecturen anerkennen; denn es soll hiedurch „die angemessene Ueberleitung von der empirischen Auffindung der sechs Theile zu der Erörterung des Werthes, den ein jeder derselben für die Tragödie hat“, gefunden sein. Vahlen sagt, „nach der erfahrungsmässigen Betrachtung müsste jede Tragödie sechs Theile haben“. (S. 25.) Wo von Nothwendigkeit und Allgemeinheit die Rede ist, kann aber, denke ich, von erfahrungsmässiger Betrachtung keine Rede sein. In der That hat Aristoteles bisher die sechs Theile auch nicht empirisch gefunden, sondern deducirt und schon die ganze Form ist syllogistisch z. B. die Ableitung der drei Gegenstände der Nachahmung ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις (erste Prämisse), πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων (zweite Prämisse), οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας κ. τ. λ. (dritte Bedingung) — πέφυκεν αἴτια δύο (Schlussatz.) Ebenso die mit ἀνάγκη eingeführte Deduction der sechs Theile. Die erfahrungsmässige Betrachtung, welche auf Allgemeinheit keinen Anspruch machen kann, liegt desswegen erst in dem Satze mit οὐκ ὀλίγοι und in dem statistischen κέχρηνται. Dass Vahlens Auffassung, als hätten die Dichter diese Theile als Arten benutzt, der Meinung des Aristoteles völlig widerspreche, bezeugt dieser selbst durch die hinzugefügten Worte καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον κ. τ. λ. Denn das begründende γάρ lehrt hier grade, dass die sechs Bestandtheile sich bei allen ohne Unterschied finden; es hätte aber für Vahlen beweisen müssen, dass die Theile sich bei allen verschieden benutzt oder in verschie-

dener Vollkommenheit finden und desshalb die Einen dianoëtische, die anderen melische, ethische, durch Bühneneffekt wirkende u. s. w. wären.

Auch Vahlen's theils mit, theils gegen Thurot geltend gemachte Eintheilung der Perioden von *ἐπεὶ δὲ πράξεως* — an halte ich nicht für gelungen. Er will den Nachsatz nicht mit *πέφυκεν*, sondern mit *ἀνάγκη οὖν* beginnen. Allein der Inhalt der Perioden widerspricht; denn die Prämissen von *ἐπεὶ δέ* können offenbar nicht mehr begründen, als sie *termini* in sich tragen. Wenn desshalb Vahlen die Construction mit willkürlicher Umstellung der Sätze so herstellt: *ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες)· ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ο μῦθος ἡ μίμησις, πέφυκε δ' αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πρ(ά)ττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην· ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία* — so habe ich durch Druck mit gesperrter Schrift schon den Fehler der Schlussfolge anschaulich gemacht; denn die Prämissen enthalten nur die drei *termini μῦθος*, *ἦθος*, *διάνοια*; in der *Conclusio*, mit *ἀνάγκη οὖν* beginnend, sind aber sechs enthalten. Offenbar also kann diese Construction nicht als gelungen betrachtet werden und man sieht sofort, dass wenn *ἀνάγκη οὖν* durchaus auch grammatisch den schliessenden Nachsatz zu früheren Vordersätzen bilden soll, man dann noch weiter zurückgreifen und die

Worte: *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις κ. τ. λ.* als ersten Vordersatz fassen müsste; denn erst in diesem werden die drei übrigen jener sechs Theile der Tragödie abgeleitet. Logisch ist dies nun allerdings das Verhältniss der Sätze; grammatisch aber nicht; sondern man kann die Interpunktion Ritter's beibehalten und bekommt dadurch drei Perioden, welche als drei Prämissen den Schlussatz hervorbringen: 1) *ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται την μίμησιν* (Vordersatz), *πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης κ. τ. λ.* (Nachsatz). — Hierdurch werden die 3 Theile *ὄψις, μελοποιία* und *λέξις* abgeleitet. 2) *ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπό τινων πραττόντων κ. τ. λ.* (Vordersatz), *πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι κ. τ. λ.* (Nachsatz). — Hierdurch werden zwei Theile *ἦθος* und *διάνοια* als der Handlung inhärirend gezeigt. 3) *ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις κ. τ. λ.* — Hier wird ein Theil, der sechste, noch hinzugenommen, der *μῦθος*, und so sind die Prämissen vollständig und Aristoteles darf in einem neuen Satze den Schluss ziehen: *ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ.*

In den Worten *καὶ κατα ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες* bezieht Vahlen *ταύτας**) auf *πράξεων* und nicht auf *ἦθος* und *διάνοια*. Allein wenn diese beiden die *αἴτια δύο τῶν πράξεων* sind, so werden sie also auch die Ursachen des Glücks und Unglücks, welches den Handlungen zukommt, sein müssen. Ausserdem will Aristoteles nichts von den *πράξεις* aussagen, sondern nur die beiden Bestandtheile *ἦθος* und *διάνοια* aus dem Wesen der *πρᾶξις* ableiten.

---

*) Wofür man also *ταῦτα* lesen müsste.

Man kann schliesslich, um die Stelle als ächt Aristotelisch zu halten, eine ganz analoge aus *Rhetor. III, 2.* damit in Parallele stellen:

| | |
|---|---|
| *Τὸ δὲ κύριον καὶ τὸ οἰκεῖον καὶ μεταφορὰ μόναι χρήσιμοι πρὸς τὴν τῶν ψιλῶν λόγων λέξιν.* | *Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ — ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία —* |
| *Σημεῖον δὲ ὅτι τούτοις μόνοις πάντες χρῶνται·* | *Τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν·* |
| *πάντες γὰρ μεταφοραῖς διαλέγονται καὶ τοῖς οἰκείοις καὶ τοῖς κυρίοις —* | *καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.* |

In beiden Fällen wird zuerst die Behauptung aufgestellt, worin die betreffenden Stücke enumerirt werden; dann kommt zweitens die Berufung auf die Erfahrung als *σημεῖον*; drittens wiederholt sich dieselbe Enumeration der Stücke mit Hinblick auf das empirische Material. —

12.

§. 9. Spengel hat scharfsinnig gesehen, dass für *λέξις* die logische Stellung in der Aufzählung der Theile nicht beachtet ist. Aber es scheint mir doch unstatthaft, demgemäss den Text zu verbessern, Aristoteles ist bei solchen Aufzählungen gegen die logische Ordnung immer gleichgültig, was man auch aus der im §. 11. gegebenen Wiederholung sieht, wo die sechs Theile ohne jede innere Abfolge ganz durcheinander gewürfelt werden.

13.

§. 16. *Ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, ποιήσει [μὲν]*

*ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων.*

Das ἦν ist von Vahlen (über die Rangfolg. d. Th. der Trag. S. 163 Anmerk. 21) als „die kürzeste Form der Hinweisung auf früher Erörtertes“ bezeichnet und mit Beispielen treffend erläutert. Man kann es demnach ganz verstehen wie ὥσπερ εἴρηται πρότερον. Allein vielleicht darf man noch etwas schärfer in den Sprachgebrauch des Aristoteles eindringen. Man kann nämlich bemerken, dass dies ἦν immer nur auf eine frühere Definition, also auf eine Bestimmung der οὐσία zurückweisst, diese οὐσία aber ist das ideale πρότερον oder das τί ἦν εἶναι. Darum würde denn nach Aristotelischem Sprachgebrauch das ἦν an unsrer Stelle nicht bloss auf früher Erörtertes hinweisen, sondern auch die Beziehung auf die Definition oder das Wesen mit einschliessen. Also etwa: „Er wird zwar auch thun, was zur Aufgabe der Tragödie ihrem Wesen nach gehört.“ Man vergleiche etwa: *Probl. sect. I. 1.* διὰ τί αἱ μεγάλαι ὑπερβολαὶ νοσώδεις; Ἢ ὅτι ὑπερβολὴν ἢ ἔλλειψιν ποιοῦσιν, τοῦτο δ' ἦν ἡ νόσος; Diesen Worten geht nichts vorher, auf dass sie sich beziehen könnten, aber das ἦν an und für sich bedeutet schon die Wesensbestimmung.

Die Aldina hatte οὐ vor ποιήσει eingeschoben und Vahlen übernimmt die Vertheidigung dieser Negation, die Vettori, Gräfenhan, Düntzer und Susemihl für entbehrlich halten. Vahlen's Gründe sind sehr bestechend. Er sagt: „Kann er (Aristoteles) denn nun aber sagen, dass wer ohne Handlung, ohne Composition bloss Reden, Phrasen und Sentenzen aneinanderreiht, das thue, was die Tragödie zu thun habe?“

Freilich nicht, wenn seine Erklärung vom ἔργον der Tragödie damit abschlösse; aber als die eine Seite einer Antithese ist der Satz vollkommen richtig; denn zur Definition der Tragödie gehört ja auch der ἡδυσμένος λόγος und darin διάνοιαι und λέξεις, mithin sind auch diese ein ἔργον der Tragödie; aber sie sind eben das Geringere und blosse Mittel, welchem auf der anderen Seite das Höhere und Entscheidendere (πολυ μᾶλλον) entgegengestellt wird. — So scheint mir, auch bei dem Zugeständniss, dass οὐ - ἀλλα μᾶλλον durch Analogien von Vahlen genügend vertheidigt wäre, denoch die Nothwendigkeit, vom Texte abzugehen, nicht indicirt. Und grade der Satz, den er zur Bestätigung seiner Auffassung anzieht: παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ομοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα — giebt in dem οὐκ ἂν ὁμοίως doch nur einen Gradunterschied, nicht aber einen contradiktorischen Gegensatz, bei dem die erste Bestimmung durch die zweite aufgehoben und ersetzt werden müsste. Und dass das Auftragen von Farben auch ein ἔργον γραφικῆς ist, lässt sich doch auch nicht bestreiten — obgleich es sich immerhin von der Zeichnung von Figuren wie Mittel und Zweck unterscheidet. Wenn Vahlen Anmerk. 32 sich gegen diese Schlussfolgerung im Voraus wehrt, weil „Aristoteles auch wohl, dass er ein gewisses, wenn auch geringeres Wohlgefallen erwecke (εὐφραίνειν), hätte von dem sagen können, der ethische Reden u. s. w. an einander fügt, nur nicht dass er τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον erfülle“ — so hat er Recht, weil er το vor ἔργον hinzufügt, was der Text nicht giebt, und weil er von „erfüllen“ spricht, was ebenfalls der Text nicht behauptet. Und es wird desshalb durch diese Bemer-

kung die Analogie nicht entkräftet, wornach in beiden Stellen nur ein Gradunterschied zu erkennen ist, da auf der Einen Seite das Princip des Mittels oder der Materie, auf der andern das Princip der Form oder des Zwecks steht, die zusammen das volle Wesen ausmachen und von denen dem letzteren die höhere Stelle und Entscheidung gebührt.

14.

§. 18. αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

Susemihl verlangt an dieser Stelle „jene vorläufige Definition der unerwarteten Wendung und der Erkennung", auf welche cap. 11, §. 1. 6. zurückgewiesen werde und nimmt desshalb hier eine Lücke an. — Allein auch hier kann man wohl die Ueberlieferung halten; denn 1) die verlangte Definition „der unerwarteten Wendung" findet sich in allen ihren Momenten am Ende des folgenden Capitels: „κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν". Was cap. 11 kurz wiederholt wird: ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον. — Und zugleich sieht man dadurch deutlich, was Aristoteles mit dem εἰς τὸ ἐναντίον meint. Die Zustände oder Handlungen haben ihren Gegensatz eben im Glück und Unglück und nur hierauf kommt es in der Tragödie an. Ebenso 2) lässt sich vielleicht cap. XI. die Beziehung des ὥσπερ εἴρηται bei dem ἀναγνωρίσεις verlegen; denn die Annahme, als hätte Aristoteles eine so völlig nebensächliche Bemerkung noch einmal an einer andern Stelle gemacht, will mir nicht einleuchten. Aristoteles definirt die ἀναγνώρισις als „ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν

μεταβολή." Die schönste ist mit dem Schicksalswechsel verbunden; aber es giebt auch noch andre; denn καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ἅ σπερ εἴρηται συμβαίνειν d. h. denn auch im Verhältniss zu Unbelebtem und beliebigen Dingen kann es, wie gesagt ist, gehen. Wie denn? Wie ist denn gesagt? Offenbar muss ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή in dem ὥσπερ εἴρηται hinzugedacht werden, d. h. also „dass man sie wiedererkennt", wie er es denn selbst auch der Deutlichkeit wegen wiederholt καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι, so dass ἔστιν ἀναγνωρίσαι wie ἔστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνειν auf die Definition „Uebergang vom Nichterkennen zum Erkennen" zurückweisen. Diese Auslegung ist einfach und natürlich und sie ist möglich. — Ich glaube desshalb, man braucht keine Lücke in §. 18 anzunehmen.

15.

§. 20. Παραπλήσιον γάρ ἐστι καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψειε τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα.

Susemihl will mit Hermann und Becker nach Castelvetro diesen Satz an §. 16 anschliessen. Offenbar würde er schon wegen der Aehnlichkeit der Construction und des Sinnes sehr gut dort stehen können; aber ich sehe dennoch nicht ein, wesshalb man so frei den überlieferten Text zerstückeln dürfe, um ihn nach unsrer Façon einzurichten. Was zwingt zu dieser Operation? Susemihl meint, schon cap. 1. §. 4. beweise, dass Zeichnung und Farbe nicht in Proportion stehen könne mit Handlung und Charakter. Wohl weil durch Beides, also auch durch die Farbe allein

sowohl Handlung als Charakter ausgedrückt werden könne. Allein diese Auffassung trifft nicht, denn Aristoteles nennt beide zusammen und es würde sich wohl schwer beweisen lassen, dass er gemeint habe, man könne durch Farben allein ohne Figurirung Handlungen und Charaktere nachahmen. Es bleibt uns daher unbenommen, im cap. 1 beide Momente nicht zu trennen, wie dies ja überhaupt natürlich ist, da Niemand versucht hat, durch Farben ohne Figurirung etwas nachzuahmen. Ausserdem dürfen wir nicht vergessen, dass sich hier die Frage nur um den Vorrang von Handlung und Charakter dreht. Die anderen Theile der Tragödie sind von untergeordnetem Range, dies scheint selbstverständlich und sie werden desshalb auch §. 16 nur nebenher erwähnt, um in die Wagschale des Charakters alle andern Vorzüge des Dramas noch hineinzulegen, zum Zeichen, dass sie alle zusammen die Fabel nicht aufwiegen, auch wenn diese übrigen Bestandtheile auf der Wagschale der Fabel sehr mangelhaft ausgeführt wären. Es erhält also der Charakter nicht den ersten Platz des *τέλος*, sondern als *ποιότης* nur den zweiten, da er nur das Wie der Handlung ausdrücken kann. Es ist mir desshalb unbegreiflich, dass Susemihl (S. Nachtrag) meint: „Die Handlung entspräche, aber nebst den Charakteren und Reflexionen, soweit sie sich in der Handlung äussern, der Zeichnung, den Farben aber die Reden und was von Charakter und Reflexion erst in ihnen zum Ausdruck gelangt.“ Wenn man ein so augenscheinliches Uebergewicht auf die Eine Seite legt, so braucht man gar nicht zu wiegen. In Aristoteles steht auch nichts davon. Vielmehr wird bis *τρίτον δὲ ἡ διάνοια* nur von den beiden Momenten gesprochen, die möglicherweise auf den Vorrang Anspruch machen könnten und Aris-

toteles entscheidet bis §. 22. unter 5 verschiedenen Gesichtspunkten zu Gunsten der Composition: —

1. Deduction aus dem Verhältniss von τέλος und ποιότης (§. 12. u. 13.).
2. Keine Tragödie möglich ohne Handlung, aber wohl ohne Charaktere. (§. 14. u. 15.)
3. Eine Handlung mit mangelhafter Darstellungskunst thut mehr tragische Wirkung, als eine Abfolge charakteristischer Phrasen, schöner Sprache und dialektischer Wendungen.
4. Das Wirksamste, Gemütherschütternde der Tragödie (Peripetie und Wiedererkennung) gehört der Fabel, nicht den Charakteren. (§. 17.)
5. Die Composition ist auch das Schwierigste der tragischen Kunst und daher das Wesentlichste. (§. 18.)

Nach dieser ächt Aristotelischen Anhäufung von Beweisen resumirt er die Behauptung (§. 19) und nennt die Fabel die Seele der Tragödie, die Charaktere das Zweite, was dann (§. 20) durch einen Vergleich erläutert wird, indem auch in der Malerei die Farben ohne Beseelung durch Darstellung eines Bildes nicht so erfreuen, als ein Bild in Weisszeichnung ohne Farben. Wodurch der Grundgedanke der Deduction, den er §. 21. abschliessend wiederholt, einleuchtend bestätigt wird, nämlich dass die Tragödie die Charaktere als Charaktere gar nicht braucht, sondern nur als Handelnde. Als Charaktere sind sie blosse Qualitäten und Farben, die erst beseelt werden müssen, dadurch dass sie eine Handlung, ein Bild, eine ἐνέργεια ausmalen.

Ich stimme deswegen mit Ritter gegen das *violentum remedium* der Umstellung durch Buhle, Hermann und Susemihl. Letzterer (S. 67.) bemerkt auch die Nöthigung bei seiner Uebersetzung zu εἰκόνα

„in tüchtigen Umrissen“ hinzuzudenken, wodurch der ganze Vergleich matt wird. Und es wäre doch seltsam, dass grade das wichtigste Wort, worauf der ganze Gegensatz beruht, hinzugedacht werden müsste. Vielleicht sind aber vielmehr *χύδην* und *εἰκόνα* die Gegensätze, nämlich das formlose Material und die beseelte Form. Ebenso wie andererseits *τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις* dem *λευκογραφήσας* entgegensteht. Die Bedeutung von *χύδην* als Formlosigkeit des Materials sieht man recht gut *Rhetor. III.* cap. 9. *Διὸ καὶ τὰ μέτρα πάντες μνημονεύουσι μᾶλλον τῶν χύδην· ἀριθμὸν γὰρ ἔχει, ᾧ μετρεῖται.* Dasselbe Material (die Worte) ist im Versmass behältlicher als ohne Form.

Schon Plato hat diese Bedeutung von *χύδην*, z. B. *Phaedr. 264 B. οὐ χύδην δοκεῖ βεβλῆσθαι τὰ τοῦ λόγου; ἢ φαίνεται τὸ δεύτερον εἰρημένον ἔκ τινος ἀνάγκης δεύτερον δεῖν τεθῆναι ἤ τι ἄλλο τῶν ῥηθέντων;* Der durch innere Nothwendigkeit bestimmten Anordnung wird das gleichsam ohne organische Form hingeworfene Wort — Material entgegengesetzt.

Endlich darf man noch an eine Stelle erinnern, wo die Natur mit dem Maler verglichen wird. Die Natur giebt zuerst den Umriss des Organs und dann erst malt sie ihn mit den qualitativen Bestimmungen aus. Vergl. *de gener. animal. B. 743*, wo von der Entwicklungsgeschichte gehandelt wird: *Ἅπαντα δὲ ταῖς περιγραφαῖς διορίζεται πρότερον, ὕστερον δὲ λαμβάνει τα χρώματα καὶ τὰς μαλακότητας καὶ τας σκληρότητας ἀτεχνῶς, ὥσπερ ἂν υπὸ ζωγράφου τῆς φύσεως δημιουργούμενα. καὶ γὰρ οἱ γραφεῖς υπογράψαντες ταῖς γραμμαῖς, οὕτως ἐναλείφουσι τοῖς χρώμασι τὸ ζῷον.* Die Colorirung des Gezeichneten wird hier mit den charakteristischen, qualitativen Bestimmtheiten, welche die Organe annehmen, verglichen, mit der Weichheit

oder Härte und Färbung. — Es scheint mir desshalb, man dürfe den §. 20. an seinem Platze stehen lassen.

16.

§. 22 ff. Wesshalb hinter τρίτον δὲ ἡ διάνοια eine Lücke statuirt werde, ist nicht einzusehen. Wesshalb soll nicht gleich die Definition, wie auch nach dem vierten Elemente (der λέξις), sofort angegeben werden? Susemihl sagt: „Aristoteles scheint nunmehr von der Handlung zur Rede übergegangen zu sein, indem zwischen beiden Charakter und Reflexion die natürliche Brücke bilden, sofern sich beide, sowohl im Handeln wie im Reden äussern." Anmerk. 70. Ich verstehe nicht, wiefern sich Reflexionen im Handeln äussern; als ein Allgemeines äussern sie sich im Wort. Ausserdem ist hier gar nicht der Gegensatz zwischen Reden und Handeln; denn wir bewegen uns ja im Gebiete der Poësie, wo die Rede sowohl für die Handlung, als die Charaktere und den Verstand das Element ist. Susemihl scheint zu übersehen, dass diese Theile nicht quantitative, also neben- und aussereinander, sondern εἴδη sind. (S. 35.) Die Charaktere handeln, die Reflexion ist charakteristisch, und der Dialog (nicht die Schauspieler) drückt Handlung und Handelnde und Argumentirende aus. So sagt Aristoteles z. B. in Bezug auf den Charakter, den die Rede hervorbringt, dass besonders Gnomen dazu mächtig sind. *Rhet. II, 21.* Ἦθος δ' ἔχουσιν οἱ λόγοι, ἐν ὅσοις δήλη ἡ προαίρεσις. Αἱ δὲ γνῶμαι πᾶσαι τοῦτο ποιοῦσι διὰ τὸ ἀποφαίνεσθαι τὸν τὴν γνώμην λέγοντα καθόλου περὶ τῶν προαιρετῶν, ὥστ' ἂν χρησταὶ ὦσιν αἱ γνῶμαι καὶ χρηστοήθη φαίνεσθαι ποιοῦσι τὸν λέγοντα. Vgl. auch Anmerk. S. 25.

Ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον. Hier kann ἐπὶ τῶν λόγων nicht

heissen, wie Susemihl will, „in Bezug auf die Beredtsamkeit." Denn offenbar hat mit der Beredtsamkeit nur die ῥητορική zu thun. Dass dann die ῥητορική für sich Lehren aus der πολιτική und διαλεκτική entlehnen muss, ist eine andre Bemerkung; jedenfalls können nicht Beide auf ein Gebiet bezogen werden, das nur Einer allein zukommt. Es muss also ἐπὶ τῶν λόγων allgemeiner gefasst werden, um die gemeinsame Sphäre für Politik und Rhetorik zu bezeichnen, also etwa „bei den Reden." Und in diesem Sinne wird es vorher und unmittelbar nachher immerfort gebraucht. Vorher: ἡδυσμένῳ λόγῳ; nachher zuerst ἐποίουν λέγοντας, woraus man gleich sieht, dass nur von den Reden in der Tragödie die Rede war. Dann ὅτι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων. Ebenso διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς κ. τ. λ. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις, nämlich die Stilisirung eben dieser Reden, von deren Inhalte vorher die Rede war. Daher auch ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων mit oder prägnant ohne ψιλῶν. (S. Nachtrag.) — Dass hier statt Ethik die Politik genannt wird, meint Susemihl „nicht bloss aus dem eigenthümlichen engen Verhältniss, in welches überhaupt Aristoteles beide zu einander setzt, sondern namentlich aus den Einflüssen des besonderen Staatslebens auf die sittliche Bildung" u. s. w. erklären zu müssen. Einfacher ist vielleicht die Erinnerung, dass Aristoteles ja für das ganze Gebiet des Ethischen den Namen πολιτική als den gebräuchlichsten hat z. B. *Rhetor. I, 2.* ἡ περὶ τὰ ἤθη πραγματεία, ἣν δίκαιόν ἐστι προσαγορεύειν πολιτικήν. — Es darf auch schwerlich von einer „Charakterberedtsamkeit" gesprochen werden, die nach Susemihl „rein Sache der Charakterbildung" wäre, also ausserhalb der Rhetorik fiele und worauf denn eben obiges ὅπερ — τῆς

*πολιτικῆς — ἐστὶν* anspielte. Denn wir haben hier nicht mit wirklichen Menschen, sondern nur mit erdichteten zu thun, deren Charakter also ganz und gar durch den *λόγος* selbst muss hervorgebracht werden; ebenso wie die Rhetorik bei Aristoteles auch genau zeigt, durch welche Mittel der Redende (natürlich ganz abgesehen von seiner wirklichen persönlichen Qualification) als von diesem oder jenem Charakter erscheine und dadurch *πίστις* hervorbringe. *Rhet. I.* cap. 2. *διὰ μὲν τοῦ ἤθους, ὅταν οὕτω λεχθῇ ὁ λόγος, ὥστε ἀξιόπιστον ποιῆσαι τὸν λέγοντα· τοῖς γὰρ ἐπιεικέσι πιστεύομεν μᾶλλον καὶ θᾶττον — — δεῖ δὲ καὶ τοῦτο συμβαίνειν διὰ τὸν λόγον, ἀλλὰ μὴ διὰ τὸ προδεδοξάσθαι ποιόν τινα εἶναι τὸν λέγοντα.* — Die Auslegung von *πολιτικῶς* und *ῥητορικῶς* bei Vahlen und Susemihl ist gewiss richtig, obwohl zu erinnern, dass auch schon Aeschylus in den Eumeniden „die Formen des Processes und der Gerichtsscenen in die Tragödie hineingetragen.“ Ich möchte nur die Begriffe schärfer Aristotelisch bestimmt sehen und für das *οἱ νῦν* genauere literarhistorische Data haben.

17.

§. 24. *διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ᾽ ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων* —

Vahlen's Conjectur (Anm. z. P. S. 52. 1865), wonach nur eine Umstellung der von den früheren als Dittographie verworfenen Worte nöthig ist, schien mir zuerst einleuchtend. Er lässt nämlich Aristoteles so fortfahren: *ἢ ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον τί προαιρεῖται ἢ φεύγει.* So lässt er Aristoteles zwei Arten von *λόγοι* ohne *ἦθος* unterscheiden: 1) die wie die Mathematik nichts von Willensbestimmungen in sich haben und 2)

„solche in welchen durch Schuld des Redners die *προαίρεσις* nicht zum Vorschein kommt.“ Allein wenn man sich letzteres deutlich machen will, verschwindet doch die Möglichkeit, es als Aristotelisch zu halten; denn Aristoteles unterscheidet hier die Gebiete der *διάνοια* und des *ἦθος* in den Reden und kann desshalb einmal nicht von der mehr oder weniger gut gelungenen Darstellung des *ἦθος* sprechen, da es sich nicht um Grade der Vortrefflichkeit, sondern um Abgränzung eines ganzen Gebietes handelt; andererseits auch nicht von solchen Reden, in denen es unmöglich wäre, eine *προαίρεσις* anzudeuten. Die Personen des Drama's sprechen nicht über Mathematik, sondern um ihre Handlungen zu erklären; soweit sie nun selbst begründen oder den Gegner widerlegen oder das Allgemeine gnomisch aussprechen, tritt das Dianoëtische (*διάνοια*) an ihrer Rede hervor; soweit sie Willensbestimmungen enthalten, das Ethische (*ἦθος*). Und beide Gebiete liegen nicht nothwendig aussereinander; sondern werden in denselben Reden unterschieden werden können.

---

# VII. Capitel.

18.

Cap. VII. §. 2. *ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος.*

Susemihl hat die Erklärung dieses zunächst paradox klingenden Satzes übergangen. Gleichwohl könnte man darin eine philosophische Subtilität vermuthen, da Aristoteles in der That Metaphys. *Δ. sub ὅλον* das *καθόλου* als ein solches Ganzes ohne Grösse bezeichnet. Die Tragödie würde darnach also im Gegensatz zu der begrifflichen Einheit, welche ihre Theile nicht neben- oder nacheinander heraustreten

lässt, vielmehr als ein Quantitatives (ποσόν) bestimmt und zwar als ein continuirliches Ganzes in der Zeit wie cap. X. §. 2. πράξεως ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς, dessen Maass dann durch die folgenden Bestimmungen angegeben würde. Allein vielleicht wird die Auffassung der Stelle einfacher, wenn man mit Herrn Hofrath Sauppe die Worte weniger scharf nimmt und bei μηδὲν μέγεθος etwa an das folgende παμμικρὸν denkt, das obschon ein ὅλον, doch ohne die zur Schönheit und Erhabenheit erforderliche Grösse ist.

19.

§. 4. *ἀρχὴ δ' ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν.*

Offenbar verliessen Vahlen, Hermann und auch Susemihl die Handschriften, um ἐξ ἀνάγκης μὴ zu schreiben, weil der Anfang, wenn er nur nicht nothwendig auf etwas Anderes folgen sollte, doch also etwas Anderes vor sich haben könnte, also nicht mehr Anfang zu sein schien. Dennoch würde durch Umstellung des μὴ eine Absurdität entstehen; denn was ist denn das, was „mit Nothwendigkeit nicht nach einem Anderen ist"? Offenbar nur das πρῶτον κινοῦν — die Tragödie müsste also immer mit Gott anfangen. Aristoteles meint aber, dass der Anfang zwar immerhin nach einem Anderen sein dürfe, nur nicht nothwendig nach einem Anderen d. h. wohl zeitlich aber nicht als Wirkung. Nur so ist ein relativer Anfang zu gewinnen. Denn nicht das Nach-einem-Andern-sein soll negirt werden, da sich dies gar nicht negiren lässt, sondern nur die Nothwendigkeit der Folge, damit es selbst nicht zur Erklärung einen anderen und wieder für diesen einen neuen Grund *in infinitum* voraussetze. Wie Arist. cap. X. Schl. sagt: διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ

τάδε ἢ μετὰ τάδε. Ebenso heisst es von der τελευτή „μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν," ohne dass der Welt Ende damit gemeint wäre. Aristoteles spricht nur von einem relativen Ende. Und worin besteht nun jener relative Anfang? Da wir uns im Kreise des βίος, der πρᾶξις, der εὐδαιμονία befinden, offenbar in einer freien Handlung. Vrgl. Nikom. Ethik die Untersuchung über die Freiheit, auch Metaphys. Δ. 1, 21. προαίρεσις.

20.

§. 9. καλὸν ζῷον.

Susemihl übersetzt überall „Gemälde" und nimmt ζῷον auch im cap. 23. als Bild. Er sagt nicht, ob er selbst oder ein Andrer diese neue Erklärung begründet hat. Bis Ritter und Düntzer hat man an eine mögliche doppelte Bedeutung von ζῶον nicht gedacht und ich muss gestehen, dass mir die Stellen verständlicher scheinen, wenn man die alte Uebersetzung beibehält. Soll etwa Aristoteles als Beispiel für das Schöne nicht auch schöne wirkliche Körper von Menschen und Thieren anführen dürfen? Man erinnere sich an die Anekdote bei dem Laertier: Πρὸς τὸν πυθόμενον, διὰ τί τοῖς καλοῖς πολὺν χρόνον ὁμιλοῦμεν; Τυφλοῦ, ἔφη, τὸ ἐρώτημα. Und ausserdem muss man *Arist. de part. anim. I. cap.* 5. nicht vergessen, wo er von der Freude an den Bildern auf die grössere Freude an der Wirklichkeit schliesst: καὶ γαρ ἂν εἴη παράλογον καὶ ἄτοπον, εἰ τὰς μὲν εἰκόνας αὐτῶν (τῶν ζώων, τῶν ἀτιμωτέρων) θεωροῦντες χαίρομεν, ὅτι τὴν δημιουργήσασαν τέχνην συνθεωροῦμεν, οἷον τὴν γραφικήν, ἢ τὴν πλαστικήν, αὐτῶν δὲ τῶν φύσει συνεστώτων μὴ μᾶλλον ἀγαπῶμεν την θεωρίαν — u. ff. ὡς ἐν ἅπασιν ἔντος τινὸς φυσικοῦ καὶ καλοῦ u. s. w. Ebenso soll ja auch die Malerei uns gerade für die Schönheit der Körper gelehrig machen μᾶλλον

ὅτι θεωρητικὸν ποιεῖ τοῦ περὶ τὰ σώματα κάλλους. *Pol. VIII, 3.* Ausserdem aber lässt sich indirect zeigen, dass ζῷον cap. 23 nicht durch „Bild" übersetzt werden dürfe, da sonst die Stelle alle logische Kraft verlieren würde. Denn die Worte: „δεῖ τοὺς μύθους — — συνιστάναι δραματικοὺς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν — können nicht mit Susemihl: „auf dass diese gesammte Schöpfung gleich einem einheitlichen und abgeschlossenen Bilde den ihr eigenthümlichen Genuss bereite", erklärt werden. Das *tertium comparationis* liegt in dem ἓν ὅλον. Einheit und Ganzheit müssen also in dem verglichenen Gegenstande in einer zweifellosen Klarheit und Bestimmtheit gegeben sein, dürfen aber offenbar nicht ebenso disputabel oder gar weniger bestimmbar sein, als in dem Gegenstande, der erst sein Licht durch diesen Vergleich erhalten soll. Wer würde aber sagen wollen, dass die Einheit und Ganzheit eines Gemäldes klarer und bestimmter sei, und nicht vielmehr ebenso disputabel oder gar weniger bestimmbar, als die Einheit eines Gedichtes, er müsste sonst in dem Rahmen und nicht in dem Gegenstande selbst den Grund der Einheit erblicken. Dagegen wird der Vergleich sofort anschaulich und logisch kräftig, sobald man unter ζῷον ein lebendiges Wesen versteht, dessen Einheit und Ganzheit unzweifelhaft ist und in die Augen fällt — ein Vergleich, der dadurch noch soviel näher liegt, weil Aristoteles ja auch (nach *de part. anim. I.*) das Wesen des Thiers zuletzt in die πρᾶξις setzt, so dass also die πρᾶξις μία ὅλη von selbst auf das ζῷον ἓν ὅλον hinüberführte. — Es kann hier auch erinnert werden, dass schon Plato die künstlerische Rede (λόγος) mit einem Thier (ζῷον) verglichen hat (*Phaedr. 264. C.*) und

verlangt, sie solle ebenso organisch gegliedert sein „*δεῖν πάντα λόγον ὥσπερ ζῷον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὑτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα πρέποντ' ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.*" Während eine solche organische Gliederung bei der Rede zweifelhaft sein könnte, muss sie bei dem zum Vergleich herangezogenen Gegenstande unzweifelhaft und offenkundig sein. So vergleicht Plato die geschriebene Rede auch der Malerei, aber nur wegen zweifelloser Eigenschaften derselben, nämlich, weil die scheinbar lebendigen gemalten Figuren auf Fragen stumm bleiben und ebenso das Geschriebene nur immer dasselbe sagt und nicht auf Angriffe antworten kann *Phaedr. 275. D. δεινον γάρ που τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὅμοιον ζωγραφίᾳ. καὶ γαρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἕστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἀνέρῃ τι, σεμνῶς πάνυ σιγᾷ.* — Da nun aber die Stelle cap. 23. sich deutlich auf cap. 7. zurückbezieht, in cap. 7. aber die Erklärung des *ζῷον* durch „Gemälde" zwar möglich, aber nicht nothwendig, dagegen in cap. 23. unmöglich ist, so sind wir gezwungen, auch cap. 7. nach der Deutung des cap. 23. zu verstehen. Wenn desshalb auch mehrere Stellen in Plato die Susemihl'sche Uebersetzung empfehlen, so scheint mir doch ohne Antithese des Wirklichen gegen das Gemalte „*ζῷον*" zunächst immer als lebendiges Wesen zu verstehen zu sein und die Fiction eines 10,000 Stadien langen Thieres, bei welchem der Eindruck der Einheit und Ganzheit aus der Anschauung verschwindet (*οἴχεται τοῖς θεωροῦσι το ἓν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας*), ist ebenso passend als die Vorstellung eines eben so langen Gemäldes.

---

# VIII. Capitel.

## 21.

Cap. VIII. §. 1. *Πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν.*

Aristoteles sagt *τῷ γένει* und nicht *τῷ γ' ἑνί*, weil natürlich aus dem Vorigen *περὶ ἕνα* zu ergänzen ist; *τῷ γένει* bezieht sich aber nicht auf *συμβαίναι*, sondern auf *πολλα καὶ ἄπειρα;* denn es können die Ereignisse *ἀριθμῷ* und *τῷ εἴδει* allerdings sehr viele sein und doch auf Einen Zweck hinauslaufen, und sich auf dem einheitlichen Grunde Eines gemeinschaftlichen Substrats bewegen; wenn sie aber *τῷ γένει* unendlich viele sind, so ist's schon von vornherein unwahrscheinlich, dass sie sollten alle zu einer Einheit zusammengehen. Man muss daher zur Erläuterung *Metaph. Δ* vergleichen, wo es 1024. b. 10. heisst: *ἕτερα τῷ γένει λέγεται ὧν ἕτερον τὸ πρῶτον ὑποκείμενον καὶ μὴ ἀναλύεται θάτερον εἰς θάτερον μηδ' ἄμφω εἰς ταὐτόν — — οὐδὲ γὰρ ταῦτα ἀναλύεται οὔτ' εἰς ἄλληλα οὔτ' εἰς ἕν τι.* Damit nun nicht Jemand einwende, die *γένη* könnten nicht *ἄπειρα* sein, was in Bezug auf die höchsten allerdings richtig ist, so erinnere man sich an die Beispiele 1016. a. 25, wo unter *γένη* das ganze unendliche Gebiet der Gattungsbegriffe verstanden und daher dann 1016. b. 35 die Regel statuirt wird: *ἀεὶ τὰ ὕστερα τοῖς ἔμπροσθεν ἀκολουθεῖ, οἷον ὅσα ἀριθμῷ καὶ εἴδει ἕν, ὅσα δ' εἴδει οὐ πάντα ἀριθμῷ· ἀλλὰ γένει πάντα ἓν ὅσαπερ καὶ εἴδει· ὅσα δὲ γένει οὐ πάντα εἴδει.* Endlich zeigen die Worte: *φανερὸν δὲ καὶ ὅτι τὰ πολλὰ ἀντικειμένως λεχθήσεται τῷ ἑνί*, dass man parallel mit *τὸ ἓν* auch *τὰ πολλὰ ἀριθμῷ, τῷ εἴδει* und *τῷ γένει* sage, wesshalb

„πολλὰ καὶ ἄπειρα τῷ γένει“ als „συμβαίνοντα περὶ ἕνα“ ein ganz gerechtfertigter Ausdruck ist. Und es ist ganz natürlich, wenn er folgert, dass einige dieser sich auf Eine Person beziehenden Ereignisse, da sie von so unendlich verschiedener Art sind, keine Einheit bilden können. — Das ἐξ ὧν ist wie Metaph. 1023. a. 35. zu verstehen „τὰ δὲ ὡς ἐκ τοῦ μέρους τὸ εἶδος, οἷον ὁ ἄνθρωπος ἐκ τοῦ δίποδος καὶ ἡ συλλαβὴ ἐκ τοῦ στοιχείου“ und 1023. b. 19. „εἰς ἃ διαιρεῖταί τε ἢ ἐξ ὧν σύγκειται τὸ ὅλον“, d. h. diese vielen Ereignisse sind nicht Theile eines Ganzen, in der Strenge, wie am Schlusse dieses Capitels das Verhältniss von Theil und Ganzen bestimmt wird. (Vergl. die folg. Anmerk.) Dass diese Stelle daher ganz gesund ist, zeigt sich auch besonders durch die Parallele mit cap. IX. §. 10. τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι, οια ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι. Das εἰκός und δυνατόν deutet auf die Einheit (τὸ ἕν) d. h. den allgemein nothwendigen Zusammenhang, der in der Poësie in höherem Grade sein muss als in der Wirklichkeit. Während nun Aristoteles in unsrer Stelle zeigt, dass Einiges Wirkliche nicht mit aufgenommen werden kann in die Einheit der Composition, so in jener, dass Einiges Wirkliche wohl so geschieht, dass es den künstlerischen Anforderungen der Verknüpfung entspricht. Durch diese Auswahl bezeugt sich die Freiheit des Dichters dem Stoff gegenüber und er ist auch wenn er das Historische darstellt, doch Dichter desselben, weil er es frei nach dem Zusammenhange benutzt und auswählt. (Vergl. Anm. 24.).

22.

§. 4. *Χρὴ — τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τό ὅλον·*

*ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηθὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.*

Der letzte Satz hat neuerdings vielen Anstoss erregt. Hermann übersetzt: *Quod enim additum vel sublatum nihil reddit notabile, id ne pars quidem totius est.* Ebenso Ritter. Beide machen keine Anmerkung darüber. Vahlen aber findet ἐπίδηλον anstössig und wollte zuerst μηδὲν ποιεῖ τι, δῆλον ὡς οὐδέν, jetzt aber (Beiträge zu Aristoteles Poëtik 1865. S. 53.) will er lieber μηδὲ ποιεῖν ἐπίδηλον zusammenfassen „was daseiend oder nicht daseiend keinen ersichtlichen Unterschied macht", wozu er zwei Stellen mit der Phrase ἐπίδηλον ποιεῖν citirt. Susemihl setzt, der ersten Conjectur Vahlen's folgend, hinter ποιεῖ das Komma und nimmt ἐπίδηλον für δῆλον, wogegen Vahlen protestirt. Gegen Vahlen's zweite Conjectur spricht der seltsame Gebrauch von μηδέ. Gegen Hermann, Ritter und Vahlen spricht, dass ἐπίδηλον nicht *notabile* oder „ersichtlicher Unterschied" heisst, sondern „klar, ersichtlich, offenbar", wesshalb es immer eine objective Ergänzung fordert. Nun braucht ja ὃ προσὸν ἢ μὴ προσὸν nicht nothwendig Subject zu sein, sondern kann sehr gut als abhängig von ἐπίδηλον betrachtet werden; so dass μηδέν Subject wäre. Ich würde desshalb so übersetzen: „denn dasjenige, dessen Gegenwart oder Abwesenheit durch Nichts angezeigt wird, ist auch kein Theil des Ganzen". So wird dem Sinn und dem Text am Einfachsten genügt. Ἐπίδηλον kann wie δῆλον mit dem Particip construirt werden. So Herodot: Ἀθηναῖοι μὲν γὰρ δῆλον ἐποίησαν ὑπεραχθεσθέντες τῇ Μιλήτου ἁλώσει τῇ τε ἄλλῃ πολλαχῇ καὶ δὴ καὶ κ. τ. λ. „dass sie über die Massen betrübt waren

über u. s. w.". Dem entspricht genau die von Vahlen citirte und wie mir scheint von ihm sowohl als von Prantl falsch verstandene Stelle aus *de coelo II. 13.: οὐδὲν γαρ οὐδὲ νῦν ποιεῖν ἐπίδηλον τὴν ἡμίσειαν ἀπέχοντας ἡμᾶς διάμετρον.* Prantl nämlich übersetzt: „denn ja auch so, wie man es jetzt meint, mache es durchaus keinen bemerkbaren Unterschied, dass wir um den halben Durchmesser vom Mittelpunkt entfernt sind". Dies ist aber gar nicht was zu erweisen war; vielmehr mussten jene Astronomen, welche meinten die Erscheinungen am Himmel könnten sich uns ebenso zeigen, ob die Erde im Mittelpunkte der Welt stände oder nicht, dies dadurch beweisen, dass sie auf die Thatsachen bei den irdischen Entfernungen der Standpunkte aufmerksam machten;" denn auch jetzt ja mache Nichts es kund, dass wir um einen halben Durchmesser vom Mittelpunkt der Erde abstehen". Wenn die Erscheinungen dies aber nicht anzeigen, so, schlossen sie, verhält sich's vielleicht analog mit jener obigen Frage. — Offenbar machten Prantl und Vahlen die Worte *ἀπέχοντας ἡμᾶς* zum logischen Subject und *οὐδὲν ἐπίδηλον* „keinen bemerkbaren Unterschied" zum Prädicat, während einerseits *ἐπίδηλον* wie oben gesagt, dies nicht bedeuten kann, und andererseits die Logik der Stelle verlangt, *ἀπέχοντας ἡμᾶς* als Object zu *ἐπίδηλον ποιεῖν* aufzufassen; denn es soll ja grade gezeigt werden, dass die Erscheinungen für den Beobachter im Mittelpunkt der Erde ebenso sein würden wie für uns, die wir um einen halben Durchmesser davon entfernt sind, weil gar keine Veränderung der himmlischen Erscheinungen (*οὐδέν*) es uns anzeigt, dass wir sie nicht vom Mittelpunkt der Erde aus beobachten. — Ich sehe eben auch, dass Düntzer vielleicht schon so construirt hat, wenn er übersetzt:

„denn das von dem man nicht merkt, ob es dasei oder nicht, kann auch nicht als ein Theil des Ganzen betrachtet werden“ — obgleich er auffallender Weise unterlässt, seine Abweichung von Ritter anzudeuten oder zu begründen. (S. Nachtrag.)

---

## IX. Capitel.

23.

Cap. IX. §. 10. *Κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστιν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι.*

Vorlaender wollte *δυνατά* bezweifeln und Susemihl vermuthet den Ausfall von *οὐκ ἄλλως* vor *δυνατά*. Es scheint nämlich dem Aristoteles nicht zugetraut werden zu dürfen, dass er einiges Geschehene für möglich, anderes nicht für möglich ansähe, da er doch oben (§. 6.) selbst lehrt, dass das Geschehene immer auch möglich war. *(Ab esse ad posse valet consequentia* oder *τα δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά.)* Allein oft kommt uns das Wirkliche als unglaublich und unmöglich und unwahrscheinlich vor und es kann an unsrer Stelle gar nicht auf die logisch-metaphysische Frage über das Verhältniss von Wirklichkeit und Möglichkeit ankommen, sondern bloss auf die Meinung, welche das Publicum im Theater haben wird. Dieses wird beurtheilen, ob ein Ereigniss mit den früheren in natürlichem Zusammenhange (*εἰκός* und *οἷα δυνατά*) steht oder unmöglich ist. (Vergl. cap. XXV. §. 32. *ἐπιτιμήματα φέρουσιν — ὡς ἀδύνατα.)*

Und Aristoteles giebt desshalb die Vorschrift, man solle dem Möglichen, das nicht recht glaublich schiene, das Unmögliche vorziehen für die Composition, wenn es leichter Glauben fände (XXIV. §. 7. προαιρεῖσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα, oder cap. XXV. §. 27. πρὸς τὴν ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν.) Wenn also sogar ἀδύνατα für die Poësie als δυνατά erscheinen, so darf Aristoteles doch gewiss auch die γενόμενα unter diesen ästhetischen Maassstab bringen und behaupten, dass einiges Geschichtliche den künstlerischen Anforderungen der Verknüpfung genügte, (als εἰκός und οἷα δυνατά, und πιθανόν, vergl. Anmerk. zu VIII. §. 1.) — Endlich muss noch zweierlei bemerkt werden: Erstens, dass Aristoteles nicht sagt: τῶν γενομένων ἔνια οὐθὲν κωλύει δυνατὰ γενέσθαι, was allerdings ein logisches Unding wäre; sondern τοιαῦτα οἷα ἂν d. h. von der Beschaffenheit, wie sie das Wahrscheinliche und Mögliche haben. Das οἷα ἂν δυνατὰ γενέσθαι bedeutet daher so viel als πιθανὰ und δοκοῦντα. (Vergl. zu cap. 26. die Unterscheidungen von ἀδύνατον und ἄλογον u. s. w.) Und zweitens erinnere man sich an Obiges: οὐδὲν ἧττον ποιητής ἐστιν, auch wenn er Wirkliches, Geschehenes darstellt. Dichter und nicht Historiker ist er aber, wenn er οἷα ἂν γένοιτο darstellt, also das Wirkliche darnach beurtheilt und zu seinem Zwecke auswählt. — Was die Sache betrifft, so finden sich diese Gedanken schon bei Plato in Bezug auf die Redekunst ausgeführt: *Phaedr. 272. E.* οὐδὲ γὰρ αὖ τὰ πραχθέντα δεῖν λέγειν ἐνίοτε, ἐαν μὴ εἰκότως ᾖ πεπραγμένα, ἀλλὰ τὰ εἰκότα.

24.

§. 11. *Λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι.*

Susemihl vermuthet für *ἐπεισόδια* lieber *πράγματα* und es soll dies Wort bloss aus dem vorhergehenden *ἐπεισοδιώδεις* und *ἐπεισοδιώδη* entstanden sein. Allein dann erklärt sich der *terminus* nicht. Wie könnte eine Composition episodisch heissen, wenn die Handlungen überhaupt nicht zusammenhängen, dann würde ja nicht einmal ein Episodium zu Stande kommen. Episodisch heisst vielmehr die Composition, wenn die Episodien (Akte oder Scenen) nicht zusammenhängen und daher eben der Namen. Es geschieht dies, wie Arist. cap. XXIV. §. 7. sagt desswegen von den Dichtern, um sich durch den unterhaltenden Wechsel verschiedenartiger Scenen vor dem Durchfallen zu retten. (*Τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· το γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.*)

25.

§. 13. *Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα* — —

Hermann und Bekker wollen den Widerspruch zwischen *μάλιστα* und *μᾶλλον* heben, indem sie diese Beziehungen auf das Folgende vertheilen *μάλιστα ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν καὶ μᾶλλον ὅταν δι' ἄλληλα.* Abgesehen von der grossen Willkür der Umstellung würde dann doch der Widerspruch bleiben, dass *μᾶλ-*

λον noch stärker als μάλιστα steigerte, wie Susemihl denn auch übersetzt „und zwar noch wieder in höherem Grade wenn“. Und es würde sich desshalb wenigstens empfehlen, μᾶλλον ὅταν παρὰ τὴν δόξαν καὶ μάλιστα ὅταν δι' ἄλληλα zu lesen. Einfacher ist die von Düntzer S. 51. angewendete Construction ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα — (καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν) — δι' ἄλληλα, allein abgesehen von der schwierigen Wortstellung erklärt Düntzer das μάλιστα auch auffallender Weise durch meistentheils, was sowohl der Wahrheit widerspricht, als der Auffassung des Aristoteles, der grade diese seltenen Fälle, in denen die Schreckensereignisse nothwendig in den Charakteren und Handlungen liegen, zur Auswahl empfiehlt. Düntzer hätte desshalb wenigstens μάλιστα in dem Sinne von Cap. XI. ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν nehmen müssen als „im höchsten Grade und im eigentlichsten Sinne“. Allein vielleicht wird man eine andere Erklärung, die viel Wahrscheinlichkeit für sich hat, vorziehen, nämlich κάλλιστα für μάλιστα zu lesen. Die von Aristoteles hinzugefügte Begründung müsste also diese beiden Prädicate (κάλλιστα und μᾶλλον) rechtfertigen. Nun sagt er sofort: τὸ γὰρ θαυμαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον, und am Ende dieser Begründung schliesst er: ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους. Die Begründung und der Schlusssatz enthalten also die beiden Prädicate der Behauptung wieder. Aber auch des Sinnes wegen ist eine Trennung von παρα τὴν δόξαν und δι' ἄλληλα, wie sie Hermann und Bekker ausführen, kaum statthaft; denn das Unerwartete (παρὰ τὴν δόξαν) würde zwar mehr erschrecken, aber für sich allein wenn es nicht als natürlich, möglich und zweckmässig er-

schiene d. h. nicht in den Zusammenhang organisch eingefügt wäre (δι' ἄλληλα), von Aristoteles eher getadelt werden. Aristoteles will grade den blossen Zufall und *deus ex machina* ausschliessen; beide Bestimmungen gehören desshalb untrennbar zusammen zur schönsten tragischen Wirkung. Drittens muss man die Einheit des Capitels in's Auge fassen; denn wenn man auch mit Recht (Susem. S. XV.) mit §. 10—13. Aristoteles einen Uebergang zu den verschiedenen Arten der tragischen Fabeln machen lässt: so muss doch gezeigt werden, wie diese Eintheilung mit der bisherigen Erörterung zusammenhänge. Diese Eintheilung ist nämlich in der That eine Stufenfolge, indem unter den einfachen die schlechtesten Fabeln die episodischen sind und diese einfachen überhaupt wieder den verwickelten untergeordnet werden. Das Entscheidende ist aber der Maassstab der Abfolge und dieser besteht in den eben erörterten Gesichtspunkten über die Einheit verbunden mit dem tragischen Zweck (Mitleid und Furcht zu erregen.) Denn es ist die Einheit, d. h. dass die Handlungen aus einander sich entwickeln (δι' ἄλληλα) nach Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit — am wenigsten bei den episodischen Mythen zu finden. Mit dem zweiten Gesichtspunkt, dem tragischen Gegenstand, verknüpft aber findet sie sich nur in den verwickelten Handlungen. Darum ist der Zweck des Capitels nicht das Verhältniss des Dichters zum Historiker zu bestimmen, sondern dieser Gegensatz ist nur eine Folge nebenbei für die eigentliche Frage nach der Einheit der Dichtung. Denn eben wegen dieser Einheit kann der Dichter einerseits nicht bloss das Geschehene und Ueberlieferte suchen, da dieses häufig derselben er-

mangelt, und steht desshalb über dem Historiker; andererseits muss er aus demselben Grunde auch bei Benutzung des Historischen als Dichter betrachtet werden, da er das Geschehene nicht weil es geschehen ist, sondern weil es ihm in seine Einheit passt, benutzen wird. Und darum wird nun dieser Gesichtspunkt auch zur Rangfolge der verschiedenen Arten des Mythus geltend gemacht; denn es kommt dem Aristoteles überall darauf an in der Poëtik, die schönste Form zu bestimmen. So wird gleich cap. I. §. 1. die Aufgabe der Poëtik gestellt: *καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἕξειν ἡ ποίησις.* Darum auch sagt er wie hier an unsrer Stelle *ταῦτα δέ γίνεται καὶ κάλλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ την δόξαν δἰ ἄλληλα* — so auch cap. XI. §. 5. *καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίγνωνται.* Am meisten wird aber diese ganze Conjektur durch eine Stelle in cap. XIII. §. 2. unterstützt, die sich ausdrücklich auf diese Untersuchung zurückzubeziehen scheint: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλα πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν κ. τ. λ.* Diese Bestimmung ist aber nur an unsrer Stelle ausgeführt und es scheint dieselbe nur wenn man *κάλλιστα* liest, schlüssig zu sein; denn da der Schlussatz *καλλίους* als Prädicat enthält, so muss in den Prämissen der *terminus καλόν* ebenfalls vorkommen. Liest man *κάλλιστα*, so wäre dies der *major;* der *minor* aber wäre die verwickelte Tragödie, die *παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα* das Furchtbare und Mitleidswürdige geschehen lässt; drittens der *medius* wäre die stärkere und schönere Erregung von Furcht und Mitleid. Wobei denn freilich die obere Prämisse nicht ausdrücklich aufgestellt wäre, sondern (und dies ist

der schwache Punkt der Conjectur) mit aus der zweiten gezogen werden müsste, wie bei einem Enthymem. Dieser Begründung wird dann wieder eine zweite angeschlossen, in welcher das θαυμαστόν der *terminus medius* ist; denn je wunderbarer desto schöner; wunderbarer aber ist etwas um so mehr, als es bei allen Zufälligkeiten doch nicht zufällig zu sein scheint, sondern wenn die Ereignisse dabei gleichsam vernünftig und zweckmässig verknüpft sind; folglich sind Fabeln mit solcher Einheit die schönsten. Auch in diesem Schlusse ist die obere Prämisse im Texte nicht ausgedrückt. — Schliesslich bemerke ich, dass wenn diese Deutung der Stelle durch κάλλιστα nicht genug Wahrscheinlichkeit haben sollte, dann die schwierigere Construction der Stelle, wie sie Düntzer gefasst (abgesehen von seiner Auffassung von μάλιστα), den Vorzug vor allen übrigen Conjecturen verdient.

---

## X. Capitel.

### 26.

Cap. X. §. 2. *Πρᾶξιν, ἧς γινομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς.*

Es fragt sich, was bedeuten diese beiden *termini* und wo sind sie bestimmt? Susemihl übergeht die Erklärung. Ritter aber erklärt wohl falsch, indem er μιᾶς auf ὅλον bezieht. „*Eadem μία fit, si ex partibus ipsius arte conjunctis totum* (ὅλον) *quoddam efficitur*“. S. 158. Ich habe schon Anmerk. 18. gezeigt, dass συνεχοῦς auf ὅλον, also auf cap. VII. geht. Die Tragödie ist ein continuirliches Ganze. *Μιᾶς* aber geht auf cap. VIII. Daher irrt Ritter, wenn er die

Einheit durch die Ganzheit definirt; denn es könnte ja auch bloss Eine Handlung sein (nicht viele, wie in den episodenhaften Epen,) obgleich sie unvollständig erzählt wäre. Darum sagt Aristoteles, indem er ausdrücklich beide *termini* unterscheidet VIII. §. 4. *χρὴ, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης* d. h. die Eine Handlung solle auch eine ganze sein, d. h. vollständig in ihren Theilen und mit bestimmter Ordnung der Theile. Daher ist es ungenau, wenn Susemihl S. XV. cap. VII. von der „Einheit, Ganzheit u. s. w." handeln und cap. VIII. „noch speciellere Bestimmung der Einheit der Handlung" folgen lässt. Denn cap. VII. handelt gar nicht von der Einheit der Fabel, sondern nur von der Ganzheit und cap. VIII. giebt nicht „noch speciellere Bestimmungen der Einheit," sondern bringt zuerst die Rede auf die Einheit und giebt auch nicht „speciellere Bestimmungen der Einheit der Handlung", sondern nur die Bestimmung der Einheit der Fabel, die ihrerseits erst aus der Einheit der Handlung abgeleitet wird. Ebenso wie cap. X. §. 1. die Arten der Fabeln aus den Arten der Handlungen folgen.

---

## XII. Capitel.

### 27.

Cap. XII. §. 1. *μέρη δὲ τραγῳδίας, οἷς μὲν ὡς εἴδεσι δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπομεν.*

Susemihl nennt diese Bezeichnungsart der qualitativen Theile sinnlos und sagt, „der Urheber dieses Capitels sei nur durch Missverstand von cap.

VI. §. 11. darauf gerathen". (S. 179.) Darnach müssten denn doch die Capitel, in welchen dieselbe Bezeichnungsart gewählt ist, denselben Urheber haben, also cap. IV. und VI. In cap. VI. §. 11. sagt Aristoteles mit denselben Worten „*Τούτοις* (bezieht sich auf die eben erwähnten *μέρη*) *ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν*". Und cap. IV. §. 14. *εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγῳδία ἱκανῶς τοῖς εἴδεσιν ἢ οὔ.* Wobei ebenfalls nur an ihre wesentliche Beschaffenheit, nicht an Arten gedacht ist. Warum soll nun eine Bezeichnungsart, die in cap. IV. und VI. gestattet ist, in cap. XII. sinnlos sein? Freilich ist mir *εἴδη* in dieser Bedeutung auch auffallend, doch lässt es sich wohl vertheidigen. Man vergleiche zunächst die Bedeutung von *μέρη* speciell im Gegensatz gegen das *πόσον* z. B. Metaphys. *Δ.* 1023. b. 17. *ἔτι εἰς ἃ τὸ εἶδος διαιρεθείη ἂν ἄνευ τοῦ ποσοῦ, καὶ ταῦτα μόρια λέγεται τούτου· διὸ τὰ εἴδη τοῦ γένους φασὶν εἶναι μόρια* (hier also wird das *εἶδος* in *εἴδη* eingetheilt und diese werden als *μόρια* bezeichnet) *ἔτι τὰ ἐν τῷ λόγῳ τῷ δηλοῦντι ἕκαστον καὶ ταῦτα μόρια τοῦ ὅλου· διὸ τὸ γένος τοῦ εἴδους καὶ μέρος λέγεται, ἄλλως δὲ τὸ εἶδος τοῦ γένους μέρος.* Also die *μέρη* oder *μόρια* sind die nicht quantitativen Bestimmungen, also die wesentlichen Merkmale der Definition. Es ist dies auch das Qualitative zu nennen, wie *Δ.* 14. 1020. b. 6. *ποιόν — ὅλως ὃ παρὰ τὸ ποσὸν ὑπάρχει ἐν τῇ οὐσίᾳ.* Die *οὐσία* bestimmt aber das *εἶδος*. (Vergl. Metaph. *Z.* 10.) Daher 1035. b. 34. *τοῦ λόγου* (der Definition) *μέρη τὰ τοῦ εἴδους μόνον ἐστίν· ὁ δὲ λόγος ἐστὶ τοῦ καθόλου.* Und das Allgemeine sind ja eben die *εἴδη*. — Also ist dem Sinne nach gegen diese Bezeichnungsart der Theile der Definition als *εἴδη* nichts einzuwenden, vorzüglich da sie an dieser Stelle den

quantitativen Theilen „εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα“, die aussereinander sind, entgegengesetzt werden, während die Wesenbestimmungen, (καθ' ἃ ποιά τις ἡ τραγῳδία vergl. Anmerk. 10.) immer zumal und ineinander sind („οὐσία γαρ ἑκάστου ὃ ἅπαξ“ Metaph. 1020. b. 7.) Dieselbe Bezeichnungsart (vergl. die Anmerk. dazu) findet sich auch weiterhin cap. 25., Schl. τὰ ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν. Wobei offenbar nicht ein *genus* in fünf Arten getheilt ist; sondern es sind fünf Begriffe, Gesichtspunkte, Ideen, nach denen die Kritik geübt wird, untereinander nicht nach generischer Einheit verknüpft. Ebenso im Anfang desselben Capitels (Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων ἂν εἰδῶν εἴη — —.)

Die Wiederholung dieser Worte am Schluss des Capitels sind für Ritter das offenbarste Zeichen der Interpolation. Er sagt: *nimirum hac formula a se laboriose ac feliciter inventa ita iste gaudebat, ut quo minus brevissimo intervallo bis ea uteretur sibi temperare non posset.* Ich setze dagegen Einen ähnlichen Fall statt vieler z. B. aus Metaph. Δ. „Τὸ ποιον λέγεται ἕνα μὲν τρόπον η διαφορὰ τῆς οὐσίας, οἷον ποιόν τι ἄνθρωπος ζῷον ὅτι δίπουν, ἵππος δὲ τετράπουν· καὶ κύκλος ποιόν τι σχῆμα ὅτι ἀγώνιον, ως τῆς διαφορᾶς τῆς κατὰ τὴν οὐσίαν ποιότητος οὔσης. ἕνα μὲν δὴ τρόπον τοῦτον λέγεται ἡ ποιότης διαφορὰ οὐσίας, ἕνα δὲ — —“ 1020. a. 33. Könnte man Ritter's Witz nicht ebenso gut hier anwenden, besonders da auch die Mitte dieses kürzesten Zwischenraums zur dritten Wiederholung der glücklich gefundenen Formel benutzt wurde?

---

# XIII. Capitel.

28.

Cap. XIII. §. 2. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν μιμητικήν. —

Susemihl streicht πεπλεγμένην und verändert dadurch den Sinn gänzlich; denn nun wird durch καὶ ταύτην auch die ἁπλῆ mit unter die Regeln dieses Capitels gezogen. Durch dieses Mittel rettet Susemihl seine Ansicht von der Peripetie, die er vom Glückswechsel unterscheidet; denn da in diesem Capitel offenbar von einem Glückswechsel die Rede ist, so darf nun derselbe auch von den einfachen Tragödien gelten. Der überlieferte Text lehrt aber das Entgegengesetzte. Aristoteles will ästhetische Gesetze für die schönste Tragödie finden; dazu resumirt er die Bedingungen: 1) sie muss verwickelt sein, nicht einfach, 2) sie muss wie alle Tragödien überhaupt Gegenstände der Furcht und des Mitleids darstellen. Daraus folgen dann die betreffenden Gesetze, die also nur für die verwickelte Tragödie gelten. In der That würde, wenn man in diesem Capitel nicht die nähere Gesetzgebung für die Peripetie sehen will, diese ganz unerörtert bleiben, also grade das Moment, wodurch die grösste Schönheit der Tragödie entsteht, während doch das andere Moment, die Wiedererkennung in cap. 16. ausführlichst durchgenommen wird.

29.

§. 2. Οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ

*μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν.)* —

*Μιαρόν* soll anstössig sein und Usener hat es durch *ἀνιαρόν* ersetzt, was Susemihl übersetzt: „das erregt Unbehagen". Das Wort *μιαρόν* an sich kann nicht anstössig sein, da es Aristoteles im folgenden Capitel zweimal wiederholt. Soll es aber nicht *indignatio* wie bei Ritter, oder das Grässliche, wie bei Lessing (Dramat. St. 82.) bedeuten können? Lessing sagt: „das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es ist grässlich". Soll aber *μιαρόν* nur beschmutzt, befleckt bedeuten, so ist auch das zutreffend, denn mit Blutschuld befleckt ist, wer einen unschuldigen edlen Mann vom Glück zum Tode bringt. Dass diese Bezeichnung aber nicht bloss Personen trifft, sondern auch das Objective der Begebenheit nach der Seite des Eindrucks auf uns, das sieht man z. B. aus dem Gebrauch im folgenden Capitel. „Unbehagen" und *ἀνιαρόν* ist aber so sehr zu schwach, dass, hätte es im Texte gestanden, die Kritiker dem Aristoteles oder dem unglücklichen Interpolator sicherlich seine schlaffe moralische Empfindung vorgeworfen haben würden.

30.

§. 9. *Καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.*

Es ist zu verwundern, wesshalb man den ausdrücklichen Worten des Aristoteles nicht Glauben

schenken will. Der unglückliche Ausgang ist der schönsten Tragödie wesentlich und Euripides ist desshalb, weil er dies thut, weil so viele seiner Tragödien mit dem Unglück endigen, der tragischste Dichter trotz des Widerspruchs andrer Kritiker, die mehr dem weichlichen Geschmack des Publicums Rechnung tragen und den glücklichen Ausgang vorziehen. Dies ist die Aristotelische Lehre. Susemihl will noch einen andern Sinn dahinter vermuthen und lobt daher Lessing: „Auch darf man, wie schon Lessing richtig erinnert hat, den Aristoteles wohl nicht dahin verstehen, als ob der unglückliche Ausgang allein es wäre, durch welchen bei guter Aufführung seine Stücke die Zuschauer am Stärksten in Furcht und Mitleid versetzen, obwohl dies, streng genommen, in den Worten liegt". (Anmerk. 126.) Und Lessing an der citirten Stelle sagt (Stück 49.): „Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennt, so sah er nicht bloss darauf, dass die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben; ob ich schon weiss, dass viele den Stagiriten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden, und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen liesse, würde sich eben so tragisch dünken dürfen, als Euripides". Es ist dieser Einwand entschieden zutreffend; aufs Morden ohne Unterschied kommt es allerdings nicht an. Allein darüber hat Aristoteles schon seine Regeln festgestellt und das μιαρόν u. s. w. ausgeschieden. Desshalb braucht er hier auch auf die übrigen Bedingungen der Vorzüglichkeit einer Tragödie gar nicht einzugehen; er beseitigt desshalb alle daher etwa entnommenen Einwände durch das Zuge-

ständniss, dass sogar so Wichtiges wie die sonstige Anordnung des Stoffes (*εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ*) bei Euripides weniger gelungen sei. An unserer Stelle aber handelt es sich nur um den Vorzug des glücklichen oder unglücklichen Ausgangs, d. h. um den Vorzug der doppelten oder einfachen Fabel. Denn es muss hier gleich Ritter berichtigt werden, der erklärt S. 175.: „*ἁπλοῦν μῦθον nunc eum dicit, in quo est simplex transitus aut ex aerumnis ad res secundas aut ex rebus secundis ad labores, eumque esse meliorem contendit quam duplicem, in quo miseri pro felicibus simulque qui felices miseri ostenduntur*". Darnach könnte also die einfache Fabel sowohl unglücklich als auch glücklich enden, wovon bei Aristoteles keine Sylbe steht, vielmehr das grade Gegentheil (*καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας.*) Die doppelte Fabel allein hat den glücklichen Ausgang, indem die Widersacher des Helden überwunden und durch ihr Unglück der glückliche Ausgang für den Helden möglich wird. Das Glück am Schluss verlangt eben diese Doppelheit des Ausgangs, wonach die Besseren gewinnen, die Schlechteren endlich unterliegen und der Zuschauer mit dem Schicksal zufrieden gestellt ist, indem seinen moralischen Sympathien gemäss Alles endlich nach Wunsch abläuft. (*Δευτέρα δὲ — ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν.*) Aristoteles zieht also den unglücklichen Ausgang vor, weil die glückliche sich schon der Komödie nähert (*μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία*), und lobt den Euripides ausdrücklich desswegen, weil er die Intention der Tragödie verstehe und den unglücklichen Schluss nicht scheue „*ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευ-*

τῶσιν“. Wenn dies nun, nach Susemihl, streng genommen in den Worten liegt, so soll man den Aristoteles auch darnach verstehen, und es handelt sich in diesem Capitel wenigstens gar nicht, wie Lessing meint, um noch andere Eigenschaften, die dem Euripides das Prädicat τραγικώτατος verdienen, sondern bloss um dieses Verständniss des Tragischen, wesshalb auch Aristoteles der Kritik seine übrigen Mängel preisgiebt εἰ καὶ τα ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ. Die einfache Fabel also hat den unglücklichen Ausgang. Die einfache Fabel ist desswegen nach poëtischen Gesetzen die schönste (η κατα την τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστιν). Und Euripides ist aus diesem Gesichtspunkt allein der tragischste Dichter. Desshalb halte ich es auch für unerlaubt, mit Susemihl dieses Aristotelische Urtheil bloss auf das Verhältniss des Euripides zu den späteren Tragikern einzuschränken; denn wir wissen über diese fast noch weniger als über die verloren gegangenen Tragödien von Aeschylus und Sophocles. Die Worte des Aristoteles erlauben die uneingeschränkteste Deutung und es ist viel sicherer anzunehmen, dass mehr Euripideische Tragödien einen unglücklichen Ausgang hatten, als bei allen übrigen dem Aristoteles bekannten tragischen Dichtern.

31.

§. 13. Ἔστι δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

Susemihl behauptet Anmerk. 127.: „dieser ganze Satz passe nicht auf eine Tragödie von gemischtem, sondern von rein glücklichem, durch schliessliche Versöhnung aller streitenden Parteien hervorgebrachtem Ausgange. Es müsse mithin vor demselben Etwas ausgefallen sein, worin von einem solchen die Rede war und ihm vollends der dritte, unterste Rang zugewiesen ward. So gewinne auch erst das „wie Orestes und Aegisthos" einen rechten Sinn, indem Aristoteles dabei noch die Tragödie mit im Auge habe, während dies Beispiel unmittelbar von der Komödie nicht recht anwendbar sei". Dieses Räsonnement Susemihls ist nur erklärlich durch seine Grundvoraussetzung, als müssten wir durchaus ein sinnlos zusammengenähtes Ganzes vor uns haben. Wenn Orestes und Aegisthos, im Mythus die Todfeinde, die kleinen verdriesslichen Missverständnisse, die sie mit einander hatten, an den Nagel hängen und sich zuletzt vergnügt und freundschaftlich die Hände reichen, so soll das „ein durch schliessliche Versöhnung aller streitenden Parteien hervorgebrachter Ausgang", soll auf die „Komödie nicht recht anwendbar" sein? Wie ist es nur möglich, solchen ausgelassenen Spass ernsthaft zu nehmen! Die Annahme der Lücke und der dritten Classe von Tragödien untersten Ranges ist deshalb ganz unstatthaft; der Text ist sehr gesund. Die Worte „ἡδονὴ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία" werden durch ein in die Augen stechendes Beispiel aus einer Komödie oder einem Satyrspiel erläutert. Um endlich zu sehen, wie sehr diese Aristotelische Theorie die spätere Kritik beherrscht, citire ich den Scholiasten zu des Euripides Alkestis, welcher nach dieser selben Aristotelischen Entgegensetzung zwischen dem eigentlich tragischen und dem mehr der

Komödie verwandten glücklichen Ausgang dieses Drama beurtheilt: „Τὸ δὲ δρᾶμά ἐστι σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει. Παρὰ τοῖς τραγικοῖς ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὅ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα. Ἔστι δὲ μᾶλλον κωμῳδίας ἐχόμενα."

---

# XIV. Capitel.

## 32.

Cap. XIV. §. 19. *Κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον.*

Da diese Rangordnung der Aristotelischen Theorie nicht zu entsprechen schien, so hat man vor Lessing die ganze Stelle angezweifelt. Die heutige, an kühnere chirurgische Eingriffe gewöhnte Kritik aber schneidet hier ein Glied ab und näht es an einer anderen Stelle wieder an, wo es ihr besser zu passen scheint und überträgt von diesem Orte an jenen, etwa wie sie den Verwundeten eine Nase aus der Stirne herausschneiden. Lessing hat zuerst mit Nachdruck die Integrität der Stelle vertheidigt. Hermann sagt kurz: *repugnat sibi. Praeferri debebat id, quod ante memorat, perpetrato scelere agnosci.* Ritter aber erkennt Lessings Nachweis an, dass der Werth der ganzen Tragödie nicht nach der Art der *agnitio* beurtheilt werden dürfe; allein Lessing, meint er, hätte doch nicht erklären können, wie bei dieser Art der *agnitio* ein trauriger Ausgang möglich sei. (*Sed quod idem addit, nihil obstare quominus in hoc genere agnitionis tragoedia tristi exitu concludatur, id quomodo salva unitatis lege fieri posset,*

*neque explicuit neque explicare potuerit!* S. 183) Ebenso meint auch Susemihl: „Lessing habe seinen Scharfsinn vergeblich aufgeboten, die überlieferte Ordnung als ächt Aristotelisch zu rechtfertigen.“ — Vielleicht jedoch wird sich Lessings Bemühung ergänzen lassen. Zuerst ist Ritter's Einwurf zu beseitigen, denn diese Art der *agnitio* verträgt sich mit dem tragischen Ausgang des Ganzen: z. B. was hat in der Ilias die schöne Erkennungsscene zwischen Glaukon und Diomedes mit dem Tode Hektor's zu schaffen? Ebenso soll ja die schönste Erkennung mit dem Schicksalswechsel verbunden sein; die Erkennung kann also auch ohne diesen stattfinden. Man sieht daraus mit hinreichender Klarheit, dass die Erkennung an und für sich betrachtet, mit der Peripetie nichts zu thun hat. Daher giebt auch Aristoteles den Hämon als Beispiel (für das *γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι*), welcher Fall mit der Entwicklung der Tragödie gar nicht verflochten ist, ja schon nach der Hauptkatastrophe eintritt. Es bestätigt sich dadurch Lessing's Meinung, dass Aristoteles hier die *ἀναγνώρισις* für sich beurtheilt und dass durch die hier gegebenen Rangfolge der Anwendung der dritten Form für die schönste Tragödie nicht präjudicirt wird. Klarer wird dies, wenn wir bedenken, wie Aristoteles an drei Stellen jedesmal etwas Anderes als das Vorzüglichste an der *ἀναγνώρισις* hervorhebt. Erstlich cap. 11 *καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γένωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι.* Das ist also die schönste, die unmittelbar eine Schicksalswendung enthält und daher Mitleid und Furcht erregt. Zweitens, hier (in cap. 14 *κράτιστον*) gilt, wenn die *ἀναγνωρίσεις* für sich betrachtet werden, die als die beste, welche vor Ausführung des Verbrechens den Handelnden zur

Erkennung des Freundes bringt. Warum diese besser, sagt Aristoteles nicht. Drittens nach dem Gesichtspunkt der Art der Erkennung wird in cap. 16 die für die beste erklärt, welche nicht durch Zeichen, Schlüsse u. s. w. erfolgt, sondern sich aus der Entwicklung der Handlung natürlich ergiebt: *Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις, ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δἰ εἰκότων οἷον ἡ ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ.* — Es giebt also drei beste Erkennungen und zwar drei, die sich nicht auf einander zurückführen lassen, die sich nur möglicher Weise zuweilen vereinigen. Und soll dies ein Widerspruch sein? Zur Vorbereitung des Urtheils vergleiche man des Aristoteles Forderung in Betreff der Charaktere. Sie sollen so edel wie möglich sein, immer lieber besser als weniger gut. Gleichwohl wird diese Forderung eingeschränkt in Beziehung auf das Gerechtigkeits-Gefühl. Denn ein ganz unschuldiger Mann darf nicht in Unglück und Tod gebracht werden. Die höchste Forderung an die Charaktere muss für die schönste Tragödie unerfüllt bleiben, wir verlangen zugleich eine Schuld. Betrachten wir aus demselben Gesichtspunkt die Erkennungsscenen. Erstens die beste Erkennung geschieht aus der natürlichen Entwicklung der Handlung; gut, diese Forderung verträgt sich mit der Verknüpfung mit der Peripetie; aber nicht jeder Mythus bietet solche Erkennungsart und die anderen Erkennungsarten können ebensowohl mit dem Schicksalswechsel vereinigt werden. Soll man nun einen Mythus verwerfen, bei dem die Peripetie zwar mit der Erkennung zusammenfällt, die Erkennung aber nur durch eine der schlechteren Arten geschieht, etwa durch Schluss oder Zeichen? Man sieht hier mit voller Klarheit, dass die beste

Erkennung an sich nicht immer mit der besten Tragödie vereinigt werden kann. Ebenso zweitens nach einem anderen Gesichtspunkte ist die beste die, in welcher die Erkennung die Ausübung des Verbrechens verhindert. Wesshalb sie die beste sei, sagt weder Aristoteles, noch Lessing. Es muss aber doch wohl sehr klar sein an und für sich, wenn die Begründung übergangen wird. Und wie sollte sie nicht am Besten sein, da die Menschenliebe (**τὸ φιλάνθρωπον**) doch nicht die Ausübung des Verbrechens wünschen kann; vielmehr muss durchaus von diesem Gefühl gefordert werden, dass der Held womöglich **ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν** übergehe und nicht **δι' ἄγνοιαν** also (nach Nikom. Ethik. Buch III. c. 2.) unfrei ins Verderben gerathe. Aristoteles bemerkt, dass jeder Mensch dem andern von Natur verwandt und lieb sei (*Nicom. VIII. c. 1.* **οἰκεῖον ἅπας ἄνθρωπος ἀνθρώπῳ καὶ φίλον**). Kraft dieser allgemeinen Menschenliebe, die noch gesteigert wird durch die sittliche Höhe des Helden, wünschen wir ihm nach Aristotelischem Ausdruck „das Gute um seiner selbst willen.“ Diese **ἀναγνώρισις** muss also die beste sein und verträgt sich auch mit der ersten Anforderung, nämlich mit dem Schicksalswechsel (z. B. in der Iphigenie), aber dann nur bei glücklichem Ausgange des Dramas. Die zweite aber ist die, dass wenn das objectiv Verbrecherische einmal geschehen muss, es doch nicht subjectiv als Verbrechen, also nur **δι' ἄγνοιαν** vollbracht sei. Dadurch wird das **φιλάνθρωπον** nun in andrer Weise erregt, nämlich zum Mitleid. Denn wenn unfrei das Schreckliche gethan wird, so empfindet bei eintretender Erkennung der Thäter Trauer und Reue und wir gewähren Mitleid und Verzeihung. (*Nicom. III. 2.* **τὸ δὲ δι' ἄγνοιαν οὐχ ἑκούσιον μὲν ἅπαν ἐστίν, ἀκούσιον δὲ τὸ ἐπίλυπον καὶ ἐν μετα-**

μελείᾳ — — ἐν τούτοις γὰρ καὶ ἔλεος καὶ συγγνώμη.) Diese Art der Erkennung erlaubt ebenfalls eine Verknüpfung mit dem Schicksalswechsel (z. B. im Oedipus), aber dann nur mit unglücklichem Ausgang des Dramas. Da nun von den Dramen die mit tragischem Ausgang vorzuziehen sind, so ist klar, dass die beste Tragödie nur mit der an sich zweitbesten Erkennung vereinigt werden kann. Dass hierin nun kein Widerspruch liegt, ist genügend gezeigt worden. Ich erinnere nur noch, dass Aristoteles in cap. 11. die schönste Erkennung als die bezeichnet, mit welcher unmittelbar Schicksalswechsel eintreten. Dieses passt auf die beiden eben erwähnten Formen, so dass kein Widerspruch besteht. Dass sich aber auch nicht alle Vorzüge in Einem Drama vereinigen lassen, daran erinnert Aristoteles ebenfalls. (Cap. 18. §. 9. Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα.) Es scheint mir desshalb, dass sowohl Lessing, als der überlieferte Text hinreichend gerechtfertigt sei.

Als Nebenbemerkung möchte ich auf die Beziehung der Nikomachien auf die Poëtik aufmerksam machen. Es liegt dieselbe ethische Ansicht zu Grunde und dieselbe Sphäre der Phantasie, z. B. die Abhandlung über das ἀκούσιον und die ἄγνοια bringt den Autor auf die Tragödien wie auf Euripides Alcmäon und die Merope.

---

## XV. Capitel.

33.

Cap. XV. §. 5. Ὥσπερ εἴρηται.

Ritter schilt auf den Epitomator. Spengel,

dem Susemihl folgt, nimmt hier den Ausfall einiger Worte an. Ritter bemerkt denn auch, dass die Beispiele nur für drei Fehler, nicht für zwei, gegeben seien und Susemihl meint „vielleicht sei das Beispiel von einem Verstoss wider das dritte Erforderniss, die Naturtreue, eben nur wieder ausgefallen“.

Ich denke, der Text lässt sich halten. Das *ὥσπερ εἴρηται* nämlich bezieht sich mit vollem Recht auf frühere Unterscheidungen des *χρηστόν* und *ὅμοιον* (cap. 2. §. 2. 5. cap. 13. §. 4.). Ein Beispiel für einen Fehler brauchte Aristoteles nicht zu geben und überhaupt nicht so ausführlich darauf, wie auf die andern Gesichtspunkte, einzugehen, da er den ganzen Schluss des Capitels dem *ὅμοιον* im Verhältniss zum *χρηστόν* widmen wollte. Es fehlt dabei auch das gewünschte Beispiel nicht, an dem Aristoteles die richtige Vereinigung beider poëtischen Forderungen zeigt (*παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλεά Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.*). Und dass Aristoteles mit dem *ὥσπερ εἴρηται* eben die früheren Bestimmungen in cap. 2 u. s. w. im Auge hat, sieht man zur Genüge aus dieser Schlussbetrachtung, welche sich wörtlich auf die früheren Gesichtspunkte beruft (*ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων*) und sie mit ihren entgegengesetzten Forderungen versöhnt. Auch wird, damit man alles Wünschenswerthe für die Beziehung auf die frühere Untersuchung zusammen hat, auch die dort vorkommende Vergleichung mit der Malerei wiederholt. (*Δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.* —) Zugleich kann man nicht verkennen, dass hier wie überall eine stillschweigende Rücksicht auf Plato's abweichende Meinung genommen wird. Plato hatte grade

Homer's Darstellung wegen dieser Vermischung von Rohheit und Hoheit in Achilles getadelt *Rep. 391. C.* *οὐδ' ἐάσομεν πείθεσθαι τοὺς ἡμετέρους ὡς Ἀχιλλεύς, θεᾶς ἂν παῖς καὶ Πηλέως, σωφρονεστάτου τε καὶ τρίτου ἀπὸ Διός, καὶ ὑπὸ τῷ σοφωτάτῳ Χείρωνι τεθραμμένος, τοσαύτης ἦν ταραχῆς πλέως, ὥστε ἔχειν ἐν αὑτῷ νοσήματε δύο ἐναντίω ἀλλήλοιν, ἀνελευθερίαν μετὰ φιλοχρηματίας καὶ αὖ ὑπερηφανίαν θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων.* Während Plato an dem Bilde des Göttersohnes alle Flecken auslöschen will und hier besonders die unmögliche Vereinigung widersprechender Leidenschaften tadelt: so sieht Aristoteles grade darin die richtige Vereinigung des Realismus (*ὅμοιον*) mit dem Idealismus (*ἐπιεικεῖς ποιεῖν — ὅπως χρηστὰ κ.*).

Die Lesart „*ἐπιεικείας ποιεῖν παράδειγμα ἢ σκληρότητος δεῖ*", welche auch Zeller annimmt und daraus folgert, die Poësie „solle typische Charaktere aufstellen, an denen uns das Wesen gewisser sittlicher Eigenschaften zur Anschauung gebracht wird", ist unhaltbar, denn sie verliert den Zusammenhang der ganzen ästhetischen Vorschrift, wodurch nicht Verallgemeinerung sondern Verschönerung des Wirklichen geboten wird, wie die Analogie mit den Malern zeigt.

34.

§. 15. *Ταῦτα δὴ δεῖ διατηρεῖν καὶ πρὸς τούτοις τὰς παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις.*

1) Zuerst muss es wohl *τὰς παρα-* und nicht *τὰ παρὰ-* heissen: denn *κατ' αὐτὰς ἔστιν κ. τ. λ.* bezieht sich auf das durch den Artikel eingeführte Satzglied;

mithin darf *αἰσθήσεις* nicht mit *παρὰ* ausgeschlossen werden.

2) Ich ziehe das doppelte *τὰς* vor; denn es werden offenbar zweierlei *αἰσθήσεις* entgegengesetzt, die, welche nothwendig der Dichtkunst folgen, und andre, auf welche man noch ausser diesen sein Augenmerk richten müsse.

3) Die früheren Erklärer wollen unter diesen *παρα τας ἐξ ἀνάγκης* die äusseren Reizmittel, Tanz und Musik verstehen. Ich sehe aber durchaus nicht, wie dieses zur Bestimmung der *ἤθη* beitrage, wovon doch die Rede ist.

Düntzer sieht darin (S. 14. u. 15.) „Empfindungen und Gefühle, wie da sind die des Lächerlichen, der Furcht u. s. w.; ja hierher gehörte die ganze Lehre von der *κάθαρσις*.“ Allein Aristoteles handelt ja vom Charakter der dargestellten Personen, nicht von den Wirkungen derselben auf die Charaktere der Zuschauer. Auch ist diese Auffassung nicht aus dem Text deducirt und *αἰσθήσεις* kann nicht die ganze Region des Gemüthslebens bezeichnen, vielmehr immer nur etwas Theoretisches (im Gegensatz zum Gefühl und Willen), und vorzüglich die sinnliche Wahrnehmung. Darum ist auch Rose's Auffassung zu verwerfen. Er übersetzt „*animi commotiones*“ und will unter den nothwendigen die mit dem Zweck der Tragödie verknüpften verstehen. Allein, wie gesagt, die Worte des Textes leisten dies nicht. Valett sieht darin die „Gefühle“ der handelnden Personen, die ohne die Illusion zu stören, portraitirt werden dürfen. Allein *αἰσθήσεις* heisst nicht Gefühle.

4) Eine ganz neue Erklärung hat Bernays aufgebracht. (Dial. d. Ar. S. 5.) Er übersetzt: „Auf alles dieses muss also der dramatische Dichter achten und

ausserdem auch noch auf das was aus der mit dramatischer Dichtung nothwendig verknüpften Sinnenfälligkeit sich ergiebt.“ Susemihl hat diese Auffassung ohne Weiteres angenommen und übersetzt: „Diese Stücke also hat der tragische Dichter in Obacht zu nehmen und zu ihnen auch noch die aus dem Wesen dieser Art von Poësie mit unmittelbarer Nothwendigkeit sich als Folge ergebende Classe von sinnlicher Bühnenwirksamkeit, denn auch gegen diese kann man häufig verstossen.“

Diese ganz neue Erklärung beruht auf einer neuen Deutung von *αἴσθησις* und *παρά*. 1) Unter *αἰσθήσεις* will Bernays die Sinnenfälligkeit des Drama's angedeutet finden nach Analogie von cap. 7. Es ist unbestreitbar richtig, dass *αἴσθησις* sinnliche Wahrnehmung bedeutet und desshalb auch von der Wahrnehmung der Schauspiele wie in engerer Bedeutung *ὄψις* gebraucht werden kann. 2) Ebenso richtig ist die Deutung der Präposition *παρά*. Daraus folgt dann, 3) dass der Gegensatz von nothwendigen und nicht-nothwendigen Bestimmungen verschwindet, dass vielmehr nun die *αἰσθήσεις* der dramatischen Dichtung nothwendig werden und dass 4) mithin *ποιητική* „dramatische Dichtung“ bedeutet. — So wären alle Schwierigkeiten verschwunden und die Stelle glänzend erklärt. Allein man muss nicht über dem Theil das Ganze vergessen. Wovon handelt denn das ganze Capitel? Offenbar von den nothwendigen Gesichtspunkten, die bei der Dichtung der Charaktere berücksichtigt werden müssen. Zu den vier Gesichtspunkten soll nun nach Bernays auch noch „die mit dramatischer Dichtung nothwendig verknüpfte Illusion“ hinzukommen. Was meint er etwa damit? Er erinnert an Lessing's Bemerkungen, dass die „Schilderung des

Eindrucks, den Helena's Liebreiz auf die trojanischen Greise macht, in der Ilias so wirksam ist, hingegen eine plastische, also auch eine dramatische Darstellung dieser Art verfänglich sein würde.“ Uebrigens würden wir gerade von Aristoteles, auf dessen Beispiele über die bei den Charakteren so schwankende Grenzlinie zwischen nothwendiger und überflüssiger Illusion wir so begierig wären, auf die ἐκδεδομένοι λόγοι und zwar auf den Dialog περὶ ποιητῶν verwiesen. Dies letztere zugegeben; aber was hat dies Alles mit der Charakteristik zu thun?! Die Charaktere werden dadurch nicht näher bestimmt, wenn man einen Gegenstand für ein passendes oder unpassendes dramatisches Sujet erklärt. Vielleicht ebenso unstatthaft ist die Meinung von Bernays, (S. 12. u. 13.) als habe Aristoteles „den sinnlichen Boden des Dramas“, das „Costume“ und die „Garderobenkritik“, die er in dem Dialog περὶ ποιητῶν auch geübt haben soll, dabei im Auge gehabt. Denn allerdings müssen die Charaktere auf der Bühne passend costümirt werden, aber ich sehe nicht, wie man für Garderobenfehler den Dichter verantwortlich machen dürfe. Kurz das was die αἴσθησις verlangt, kann nicht von der ποίησις, welche sich an den Gedanken wendet, geleistet werden. Der Dichter als Dichter und sofern er charakterisirt durch Worte, hat von der Kunst des Schauspielers und Regisseurs keine Gesetze zu erwarten. — Das ist die erste Schwierigkeit für Bernays. Die zweite ist, dass durch seine Deutung von παρα dem Aristoteles der Sinn untergeschoben wird, als wenn er die Aufführung des Drama's für ein nothwendiges Element der Dichtung gehalten habe. Bernays hat Recht, dass die dramatische Poësie im Gegensatz zur epischen eben durch unmittelbare Handlung dargestellt

werden müsse und dass dies natürlich auch Aristotelische Lehre sei; allein man darf nicht vergessen, dass Aristoteles immer auf's Strengste die eigentliche Poësie von der etwaigen schauspielerischen Darstellung unterscheidet (ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστίν Cap. VI. Schl.) und vornehm die Kunst des Dichters als solchen, die sich im Element des Wortes bewegt, als die eigentliche Erzeugerin der tragischen Wirkung betont mit scharfer Ausscheidung des äusseren Sinnenreizes (ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς.) Es erscheint desshalb als unmöglich, dass Aristoteles plötzlich seinen idealen Standpunkt so heruntersetzen sollte, um dem Dichter als Regel für die Dichtung auch die äussere Seite der Wirklichkeit auf der Bühne vorzuschreiben, wornach also die Darstellung statt ἀτεχνότατον und ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς nun umgekehrt ἐξ ἀνάγκης mit der Poësie vereinigt würde. Ja man könnte den Widerspruch noch schärfer zusammenstellen: τας ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ und cap. 27. §. 8. τοῦτόγε (die Sinnenfälligkeit) οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. — Bernays' Erklärung stimmt also wohl mit den Worten der Stelle, aber nicht mit der Absicht des Capitels und der Ansicht des Aristoteles. Denn obwohl dieser cap. 6 ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται την μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη μόριον τραγῳδίας ο τῆς ὄψεως κόσμος als das nothwendiger Weise erste und nächste Stück die ὄψις einführt, so wird doch grade im Verlauf desselben Capitels dieser ὄψις der unterste Platz schliesslich bestimmt und sie von der eigentlichen Poësie als nicht zur Kunst gehörig abgesondert und von der Betrachtung ausgeschlos-

sen, als dem Regisseur und nicht dem Dichter obliegend.

Betrachten wir jetzt „das von Macrobius wörtlich erhaltene Bruchstück, welches an Euripides einen Costumefehler im uneigentlichen Sinn, nämlich einen bloss in Worten begangenen, mit einer Angelegentlichkeit rügt, welche von der Geringschätzung unsrer Poëtik für alles derartige sehr absticht.“ (Ueber d. Dial. des Ar. S. 12.) Vorsichtig und mit Recht sagt Bernays „im uneigentlichen Sinn“ und unvorsichtig schliesst er desshalb: „eine Schrift nun, in welcher der Philosoph für solche Garderobenkritik ein Plätzchen ausmittelte, musste für die Behandlung der theatralischen Illusion nach allen ihren Verzweigungen das weiteste Feld eröffnen.“ Aus der uneigentlichen Garderobenkritik scheint für Bernays plötzlich eine eigentliche geworden zu sein und es ist dadurch die Auffassung ganz geändert; denn Aristoteles spricht durchaus nicht von der Garderobe der Schauspieler oder von der theatralischen Illusion, sondern von der Richtigkeit des in Worten, also in der Dichtung Gegebenen. Er kritisirt den Euripides, indem er das Unhistorische seiner Schilderung hervorhebt „*πᾶν τοὐναντίον ἔθος τοῖς Αἰτωλοῖς.*“ Und es fehlt so viel, dass solche Kritik gegen die Geringschätzung unserer Poëtik für alles Derartige sehr abstäche, dass wir vielmehr mehrere ganz ähnliche Beispiele in derselben haben. Z. B. cap. 26. den Fall, wenn einer eine Hirschkuh mit Geweih darstellte, nicht wissend, dass sie keine haben. Oder den Vers in Bezug auf die Form der Waffen „*ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος*,“ indem er ganz wie oben nach historischem Gesichtspunkte bemerkt: „*οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.*“ Das

26. Capitel giebt eben Aufschluss über diese Art Kritik. — Der vorgebliche Gegensatz unserer Poëtik gegen den Dialog über die Dichter verschwindet also und damit zugleich die Wahrscheinlichkeit einer Deutung der Stelle im Sinne von Bernays.

Nach diesem kritischen Gange wage ich meine Erklärung anzubieten. Und zwar will ich den Sinn erst construiren. Es handle sich also von den Charakteren. Diese müssen also in der Dichtung etwas sagen oder thun oder sich irgendwie verhalten. Alles dieses, etwa dass Achilles sich zürnend vom Kampfe zurückzieht, oder dass Antigone ihren Ungehorsam vertheidigt, kann nun nach Aristoteles in Bezug auf die Charakteristik vierfach beurtheilt werden, 1) darnach ob es die Idealität oder die sittliche Schönheit des Charakters fordert, 2) ob es der Wirklichkeit ähnlich ist, 3) ob es für diesen bestimmten Charakter passt, 4) ob der Charakter darin mit seinen früheren Aeusserungen im Einklange blieb. Aber ausserdem ergehen offenbar über die Aeusserungen der Charaktere noch andere Urtheile; z. B. wenn Hämon ausspricht, dass der Staat, wenn er Einem gehörte, kein Staat mehr sei: so fragt man nicht bloss, ob dies in seinem Munde passend und consequent, sondern auch die Staatswissenschaft hat ein Urtheil darüber, ob es wahr sei, was er sagt. Und wenn Homer der Helena kummervertreibendes Mittel erwähnt, so wird nicht bloss gefragt, ob es ihrem Charakter entspreche, solche Künste zu wissen, sondern auch die Heilkunst wird, ob es dergleichen giebt, zu urtheilen haben. Wird aber etwa die Bewaffnung eines Helden geschildert, von ihm selbst oder andern, so hat auch die Alterthumswissenschaft, die

Geschichte, die Geographie u. s. w. eine Stimme über die Richtigkeit der Schilderung. Kurz es ist klar, dass bei allem in der Dichtung von Charakteren Gegebenen eine doppelte Richtigkeit vorkommen muss: einmal die Richtigkeit der Dichtung als Dichtung und zwar nach den vier Gesichtspunkten über die Charaktere; zweitens die Richtigkeit der Gedanken in Bezug auf das Gebiet des Wissens, aus dem die Gedanken genommen sind. — Zugleich ist klar, dass beide Richtigkeiten nicht immer zu stimmen brauchen; z. B. es kann ein Charakter etwa Kreon einen politischen Grundsatz aussprechen, der zwar seinem Charakter gemäss ist, aber der wahren Politik widerspricht. Und daraus ergiebt sich das Gesetz der Poëtik, dass die Richtigkeit nach den ausserhalb der Poëtik gelegenen Wissenschaften nur verletzt werden dürfe, wenn die für die Poëtik natürlich höheren Forderungen der Poësie also etwa die Charakterisirung es verlangen. Alle unnöthigen Widersprüche, Unkenntniss, Unnatürlichkeit u. s. w., die in den Dichtungen vorkommen, sind aber Fehler.

Man wird natürlich gleich gemerkt haben, dass dieser Construction der Stelle die Aristotelische Theorie in cap. 26. zu Grunde lag. Ich muss diese Beziehung jetzt durch den analytischen Weg rechtfertigen. Zuerst ist an die Bedeutung von αἴσθησις zu erinnern. Αἴσθησις ist zwar gewöhnlich die sinnliche Wahrnehmung, aber nicht nothwendig. Vielmehr geht es ganz natürlich von dieser Bedeutung weiter zu der allgemeineren von Wahrnehmung überhaupt. (Bei Plato αἰσθάνεσθαι sehr gewöhnlich gleich „bemerken" z. B. *Gorg. 518. E.* oder im *Kratylus 432. D.* οὐκ αἰσθάνει, ὅσον ἐνδέουσιν αἱ εἰκόνες τὰ αὐτὰ ἔχειν ἐκείνοις ὧν εἰκόνες εἰσίν;

offenbar kann man aber nicht das Fehlende sinnlich wahrnehmen.) Ebenso wie *βλέπειν, ὁρᾷν* und *ὄμμα* zunächst die sinnliche Thätigkeit und das sinnliche Organ bezeichnen, dann aber ebenfalls das Sehen des Verstandes in der geistigen Welt bedeuten müssen. (z. B. *Pol. I. 2.* §. 1. cap. 13. §. 12.) So heisst z. B. auch die *φρόνησις* das *ὄμμα τῆς ψυχῆς*. Ueberall wo das Erkennen ein unmittelbares ist, nicht durch Schlüsse, da wird sich nothwendig *ὁρᾷν* und *αἰσθάνεσθαι* und *φαίνεσθαι* zur Bezeichnung anbieten. Daher nennt Aristot. *Nicom. Eth. VI. 9.**) die *φρόνησις* eine Art von *αἴσθησις* und zwar grade im Gegensatz gegen die sinnliche, da sie vielmehr (auch noch verschieden von der mathematischen Anschauung) eine Wahrnehmung unserer inneren Zustände sei. Ebenso *Nicom. IX. 11.* *ὁ ὁρῶν ὅτι ὁρᾷ αἰσθάνεται* und *ὥστε αἰσθανοίμεθ' ἂν ὅτι αἰσθανόμεθα,* wobei also die Wahrnehmung auf die Wahrnehmung geht und nicht auf das sinnliche Object. Daher ebenso auch in den darauf folgenden Worten die Wahrnehmung, dass uns ein Gut innewohne *αἰσθάνεσθαι* heisst, während doch klar ist, dass ein Gut als solches kein *αἰσθητόν* ist. Schlagend ist auch die Stelle in *Magn. Mor. II.* cap. 10. wo in Bezug auf die Hinderung, welche die Affekte

*) *Τῶν καθ' ἕκαστά ἐστιν ἡ φρόνησις — — ὅτι δ' ἡ φρόνησις οὐκ ἐπιστήμη φανερόν. τοῦ γὰρ ἐσχάτου ἐστίν, ὥσπερ εἴρηται. τὸ γὰρ πρακτὸν τοιοῦτον. Ἀντίκειται μὲν δὴ τῷ νῷ· ὁ μὲν γὰρ νοῦς τῶν ὅρων, ὧν οὐκ ἔστι λόγος, ἡ δὲ τοῦ ἐσχάτου, οὗ οὐκ ἔστιν ἐπιστήμη, ἀλλ' αἴσθησις, οὐχ ἡ τῶν ἰδίων, ἀλλ' οἵᾳ αἰσθανόμεθα ὅτι τὸ ἐν τοῖς μαθηματικοῖς ἔσχατον τρίγωνον· στήσεται γὰρ κἀκεῖ. Ἀλλ' αὕτη μᾶλλον αἴσθησις ἢ φρόνησις, ἐκείνης δ' ἄλλο εἶδος.* Aristoteles unterscheidet also deutlich mehrere Arten von *αἴσθησις* (die sinnliche, die mathematische, die phronetische), die aber alle die Wahrnehmung des Einzelnen und Letzten gemeinsam haben. Ueber die abweichende Erklärung der Stelle bei Trendelenburg s. Nachtrag.

auf die Vernunftthätigkeit ausüben, gesagt wird, es lasse sich dies nicht weiter wissenschaftlich demonstriren; sondern man müsse es selbst in sich bemerken *δεῖ γὰρ αὐτὸν συμβάλλεσθαι πρὸς αἴσθησίν τι.* Hier handelt es sich also um Wahrnehmung des inneren Lebens, das mit dem Auge des Geistes angeschaut wird. In diesem Sinne schreibt Plutarch später: *πῶς ἄν τις αἴσθοιτο ἑαυτοῦ προκόπτοντος ἐπ' ἀρετῇ.* Hiermit stimmt genau die *Nicom. Eth. II.* Schl. *ὁ δὲ μέχρι τίνος καὶ ἐπὶ πόσον ψεκτος οὐ ῥᾴδιον τῷ λόγῳ ἀφορίσαι· οὐδὲ γὰρ ἄλλο οὐδὲν τῶν αἰσθητῶν· τὰ δὲ τοιαῦτα ἐν τοῖς καθ' ἕκαστα καὶ ἐν τῇ αἰσθήσει ἡ κρίσις.* Es wäre natürlich lächerlich, hier die sinnliche Wahrnehmung sowohl nach den fünf besondern Sinnen als nach der Empfindung von Figur und äusserer Bewegung heranzuziehen; vielmehr ist wie in *Magn. Mor.* die Wahrnehmung des inneren Lebens, welches nicht mit fleischlichen Sinneswerkzeugen aufgefasst werden kann, hier zu verstehen; denn der *αἰσθανόμενος* ist hier selbst das *αἰσθητόν.* Ebenso sagt Aristoteles *Nicom. IV. 5. 6.* von dem, der selbst nicht in Zorn über das geräth, worüber es moralisch nöthig wäre zu zürnen, er schiene nicht wahrzunehmen und keinen Schmerz zu empfinden (*ὁ γὰρ μὴ ὀριζόμενος ἐφ' οἷς δεῖ — — — δοκεῖ γὰρ οὐκ αἰσθάνεσθαι, οὐδὲ λυπεῖσθαι.*) Wobei es doch klar ist, dass selbiger Mensch sehr gesunde Sinne haben kann, aber er hat keine moralische Empfindung d. h. er urtheilt nicht, dass z. B. das gegen ihn gerichtete Wort oder Werk ein Schimpf, ein Hohn, eine zu rächende Beleidigung sei, indem er die Handlung wohl wahrnimmt aber nicht als so beschaffen. Es ist also sicher, dass *αἴσθησις* auch bei Aristoteles durchaus nicht auf sinnlich Wahrnehmbares eingeschränkt

ist. Genauer bestimmt gegenüber dem Wissen wird aber die Wahrnehmung in *Analyt. post. I. 31.*, wo Aristoteles zeigt, dass αἴσθησις zwar auf das Qualitative (τοιόνδε) gehe, das αἰσθάνεσθαι aber immer auf ein dieses (τόδε τι und ποῦ und νῦν), während das Wissen das Allgemeine (καθόλου) erfasst, das immer und überall (ἀεὶ καὶ πανταχοῦ) ist. Ein Beispiel dafür bietet *Nicom. VII. 3.* (ἡ μὲν γὰρ καθόλου δόξα, ἡ δ' ἑτέρα περὶ τὰ καθ' ἕκαστά ἐστιν ὧν αἴσθησις ἤδη κυρία). Die obere Prämisse ist allgemein und Meinung z. B. οἷον εἰ παντὸς γλυκέος γεύεσθαι δεῖ; die zweite Prämisse aber geht auf das Einzelne, welches durch die Wahrnehmung als ein solches (als Allgemeines) unterschieden wird (z. B. τουτὶ δὲ γλυκὺ ὡς ἕν τι τῶν καθ' ἕκαστον). Auf beide Prämissen folgt dann die *conclusio hybrida* entsprechend, als Urtheil oder Handlung. Daher ist die αἴσθησις auch ein urtheilendes Vermögen und gehört als solches an denselben Platz mit dem νοῦς. Vgl. *de mot. anim. 6.* καὶ γὰρ ἡ φαντασία καὶ ἡ αἴσθησις τὴν αὐτὴν τῷ νῷ χώραν ἔχουσιν· κριτικὰ γὰρ πάντα. (vgl. *Top. II. 4.)* Αἰσθάνεσθαι ist also κρίνειν und wird so überall von Aristoteles gebraucht z. B. *de motu anim. 6.* ποτέον μοι, ἡ ἐπιθυμία λέγει· τοδὶ δὲ ποτόν, ἡ αἴσθησις εἶπεν ἢ ἡ φαντασία ἢ ὁ νοῦς. εὐθὺς πίνει. Man hat desswegen unter αἴσθησις durchaus nicht bloss die sinnliche Empfindung zu verstehen, sondern zweitens auch das Urtheil in der angegebenen Beschränkung. Derselbe Sprachgebrauch ist wie oben gesagt, schon bei Plato, der das Vermögen wodurch der οὗτος als τοῖος oder im Wirklichen das εἶδος erkannt wird, αἴσθησις nennt z. B. *Phaedr. 271. E.*

Nach dieser Vorbereitung betrachten wir nun unsere Stelle. Aristoteles spricht hier von Wahrnehmungen im

Gebiete der Kunst; z. B. wir nehmen wahr, dass Homer's Achill hart und edel ist, oder dass der jammernde Ulysses in der Tragödie Scylla nicht passt zu dem Bilde, welches wir von Ulysses haben, oder dass die flehende Iphigenie in Aulis der heroischen Iphigenie später nicht ähnlich ist u. s. w. Hiervon kann man eben nur Wahrnehmung haben, denn das Object ist immer ein Dieses und der Vorgang genau der sinnlichen Wahrnehmung analog, wornach wir wahrnehmen, dass ein Dieses (*τόδε τι*) ein Derartiges (*τοιόνδε*) ist z. B. dass dieser Gegenstand blau oder heiss oder süss oder nicht blau oder ähnlich dem Süssen oder zugleich mit dem Heissen u. s. w. ist. — Aristoteles unterscheidet nun zwei Arten von Wahrnehmungen. Erstens spricht er von Wahrnehmungen oder Urtheilen, die nothwendig aus dem Wesen der Dichtung folgen, das verstehen wir leicht; es ist eben die Wahrnehmung, ob der dargestellte Charakter (1) edel oder (2) natürlich sei, die Wahrnehmung, ob seine Worte und Handlungen (3) für ihn passen und (4) sich gleich bleiben. Diese Wahrnehmungen treffen die Dichtung selbst, sie gehen auf das *τοιόνδε*, als welches jede beliebige Dichtung (*τόδε τι*) wahrgenommen wird. (cap. 26. §. 5. *τῆς ποιητικῆς ἁμαρτία καθ' αυτήν.* §. 7. *πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην.*) Diese Wahrnehmungen folgen ihr also nothwendig (*αἰσθήσεις ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσαι τῇ ποιητικῇ*). (Dieser Sprachgebrauch ist bei Aristoteles ganz gewöhnlich z. B. *Topic. II.* 5. §. 2. *ἔτι πᾶς ὁ εἰρηκως ὁτιοῦν, τρόπον τινὰ πολλὰ εἴρηκεν, ἐπειδὴ πλείω ἑκάστῳ ἐξ ἀνάγκης ἀκόλουθά ἐστιν, οἷον ὁ εἰρηκὼς ἄνθρωπον εἶναι, καὶ ὅτι ζῷόν ἐστιν εἴρηκε καὶ ὅτι ἔμψυχον καὶ ὅτι δίπους καὶ ὅτι νοῦ καὶ ἐπιστήμης δεκτικόν κ. τ. λ.* Wer daher einen Charakter darstellt, stellt ihn nothwendig entweder als gut oder böse, der Wirk-

lichkeit ähnlich oder unähnlich, passend oder unpassend, consequent oder sich widersprechend dar. Diese Bestimmungen liegen dem Wesen nach in dem Charakter und die Wahrnehmungen, wodurch wir das Eine oder andre in der Dichtung unterscheiden, folgen desshalb nothwendig der Dichtung als solcher.) Dass nun Aristoteles diese Wahrnehmungen wirklich *αἰσθήσεις* nennen könnte, sieht man 1) aus cap. 25. §. 15. *σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα, εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον.* Ebenso *Rhet. I. 6.* *ἀγαθὸν — οὗ ἐφίεται πάντα, ἢ πάντα τὰ αἴσθησιν ἔχοντα ἢ νοῦν ἢ εἰ λάβοι νοῦν.* Es kommt dabei nicht auf die Wahrnehmung von etwas Blauem, Kalten, Lauten u. s. w. an, sondern von etwas Gutem; daher auch die immer grössere Einschränkung bis auf *εἰ λάβοι νοῦν*, denn erst dann scheint er gewiss das Gute zu erkennen und zum Ziel seiner Bestrebungen zu nehmen. Ebenso *Nicom. VIII. 12. 2.* *καὶ τῷ πλήθει δὲ τοῦ χρόνου· οἱ μὲν* (die Eltern) *γὰρ εὐθὺς γινόμενα στέργουσιν, τὰ δὲ* (die Kinder) *προελθόντα τοῖς χρόνοις τοὺς γονεῖς, σύνεσιν ἢ αἴσθησιν λαβόντα.* Die Kinder bekommen aber nicht die sinnliche Wahrnehmung erst mit der Zeit, sondern den Verstand und die Einsicht. 2) aber dann auch speciell aus *Polit. I. 5.* wo der Mensch gerade als *λόγου αἰσθανόμενος* bezeichnet und *Pol. I. 2.* wo der Inhalt der Vernunft genauer angegeben wird. Es heisst da: *τοῦτο γὰρ πρὸς τἆλλα ζῷα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόνον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἴσθησιν ἔχειν.* Dieser Sprachgebrauch entspricht vollkommen dem, was an unsrer Stelle als mit der Poësie nothwendig verknüpfte Wahrnehmungen bezeichnet wird.

Es giebt aber zweitens noch andre Wahrneh-

mungen, die auch den Dichtungen folgen und etwas in ihnen unterscheiden. Denn das Wahrnehmen ist eine Art des Unterscheidens oder Urtheilens. (*Top. II. 4.* §. 2. *τὸ δ' αἰσθάνεσθαι κρίνειν ἐστίν — — το γὰρ κρίνειν γένος τοῦ αἰσθάνεσθαι· ὁ γὰρ αἰσθανόμενος κρίνει πως.*) Auch in Hinblick auf diese Wahrnehmungen wird es also Richtigkeit und Fehler in der Poësie geben (*καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις*). Dem Nothwendigen nun und *καθ' αὑτήν* steht das *κατὰ συμβεβηκός* entgegen und da Aristoteles von *ἁμαρτάνειν* spricht, so werden wir von selbst zu cap. 26. gedrängt, in welches grade diese Betrachtung (*ἁμαρτία, ἁμάρτημα, ἡμάρτηται* überall) gehört. Es handelt sich an beiden Stellen um die *ὀρθότης* und um *ἁμαρτίαι* und cap. 26. giebt eben die vollste Klarheit über die accessorische Richtigkeit, die der Poësie womöglich neben der rein künstlerischen Richtigkeit zukommen soll, nämlich in Bezug auf den Inhalt, der je nach der besonderen Wissenschaft, aus deren Sphäre er genommen, beurtheilt wird (*το καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα, οἷον το κατὰ ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποίηται, ὁποιανοῦν* —), z. B. wenn man ein Pferd mit beiden rechten Füssen zugleich anspringen lässt, so ist das ein solcher accidenteller Fehler, der auf einer mangelhaften Naturkenntniss beruht, oder wenn der Dichter einen Charakter etwa Icarius nennt, während er vielleicht Icadius heissen müsste, oder ihn für einen Laconier ausgiebt, während er ein Kephallenier war. Solche Wahrnehmungen folgen auch der Dichtung, aber nicht an sich und nothwendig, sondern per accidens. Wenn nun cap. 15 gesagt wird, *καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις*, so entspricht dem vollkommen die Bemerkung hier: „Womöglich muss

aber überhaupt in keiner Beziehung gefehlt werden“ (δεῖ γαρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅλως μηδαμῇ ημαρτῆσθαι). *) S. Nachtrag.

Die anderen Künste und Wissenschaften haben also nur Eine Art von Richtigkeit; die Poësie aber eine doppelte, erstens die accidentelle, wenn man die Uebereinstimmung mit dem Inhalt der einzelnen Wissenschaften wahrnimmt, und zweitens die höhere ihr eigenthümliche, wenn man die massgebenden Zwecke der poëtischen Wirkung resp. das Tragische und die Gesetze der Charakterisirung in's Auge fasst.

Da nun Bernays' für unseren heutigen Standpunkt zwar sehr plausible, der bestimmten Theorie des Aristoteles aber widersprechende Erklärung einen neuen Versuch nöthig machte, so suchte ich vor Allem die Uebereinstimmung der Aristotelischen Lehre zu gewinnen und das Buch aus sich selbst zu erklären, indem ich die Frage, ob mit den ἐκδεδομένοι λόγοι etwa ähnliche dialektische Untersuchungen, wie in diesem 26sten Capitel von den Problemen und Lösungen, gemeint seien oder der Dialog περὶ ποιητῶν, auf sich beruhen lasse. Nach dem von Bernays aus Macrobius gegebenen Beispiel, welches ja wie wir

*) Eine Schwierigkeit, auf die Herr Hofrath Sauppe aufmerksam macht, liegt in der Verbindung von διατηρεῖν mit αἰσθήσεις, wobei er eine Synesis als nothwendig annimmt. In der That könnte man also die ὀρθότης κατὰ ταύτας τὰς αἰσθήσεις im Sinne haben; oder man müsste διατηρεῖν etwa übersetzen durch „genau auf etwas achten“, wie z. B. der Schiffer auf den Wind (ἄνεμον) und demgemäss sagen: „auf dieses nun (nämlich auf die Vereinigung von Naturtreue und Idealität bei der Charakteristik) müssen die Dichter genau achten und auch auf die nicht wesentlich poëtischen Wahrnehmungen (nämlich die sich auf die accessorische Richtigkeit der Poësie beziehen), um auch nach diesen nicht unnütz Fehler zu begehen.“ So dass hier wie oft διατηρεῖν μή τι πάθωσιν in die Bedeutung von „sich hüten“ hinüberspielte: μή τι ἁμάρτωσιν· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἁμαρτάνειν πολλάκις.

gesehen haben, zum Vortheil unserer Deutung sich gewendet hat, scheint mir das Letztere aber nicht ganz unwahrscheinlich. —

---

## XVI. Capitel.

### 35.

Cap. XVI. §. 9. *Τετάρτη δὲ ἐκ συλλογισμοῦ.*

Susemihl meint, ein Schluss liege in jeder Erkennung, hier sei also diejenige verstanden, in welcher die Form des Schliessens ganz besonders handgreiflich hervortrete. Gewiss ist dies richtig; aber doch ist der Aristotelische Sprachgebrauch nicht genug beachtet.. Denn *συλλογισμός* heisst für gewöhnlich nicht Schluss, sondern der „Schluss durch das Allgemeine", speciell also nach dem *dictum de omni et nullo* und überhaupt *διὰ τοῦ μέσου.* Bei uns ist Schluss die Gattung für alle Arten des Schliessens; bei Aristoteles ist *συλλογισμός* eine bestimmte Art im Gegensatz gegen andre Arten. Ich weiss wohl, dass Aristoteles zuweilen auch nothgedrungen sagt: *ὁ ἐξ ἐπαγωγῆς συλλογισμός.* Aber nach seinem Sprachgebrauch hat man desshalb unter *συλλογισμός* schlechthin, ohne nähere Bestimmung, immer die oben angegebene Art zu verstehen im Gegensatz gegen die *ἐπαγωγή.* Daher sein Beispiel: *οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι ὅμοιός τις ἐλήλυθεν* (Obersatz), *ὅμοιος δὲ οὐδεὶς ἀλλ' ἢ Ὀρέστης* (Untersatz)· *οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν* (Schlusssatz).

### 36.

§. 10. *Ἔστι δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου.*

Wenn man mit Hermann statt „*τοῦ θεάτρου*"

*θατέρου*, oder mit Bursian, Vahlen und Susemihl *τοῦ θατέρου* schreibt, so verstehe ich *συνθετή* nicht. Denn wenn der Eine von Beiden einen Fehlschluss macht, so ist's ja nur eine einfache uns, den Zuschauern, durchsichtige Irrung. Man darf aber cap. 25. §. 6 zur Erklärung des Paralogismus hinzunehmen; denn die Tragödie muss ein *ἄλογον* bieten, ein *ψεῦδος*, das aber durch einen Paralogismus, den wir, das Theater, nothwendig dabei machen, als richtig und schlüssig erscheint. *Διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὄν, παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν.* Dadurch ist die Erkennung eine zusammengesetzte (*συνθετή*), indem als Complement der vom Dichter in uns zu erzeugende Fehlschluss hinzukommen muss. Homer wird an mehreren Stellen von Aristoteles gelobt, dass er dies verstanden habe, durch unsre der Hörer Fehlschlüsse zu wirken. So cap. 25 *ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ*, und auch *Rhet. III, 12.* §. 4. Homer sagt: „*Νιρευς αὖ Σύμηθεν, Νιρεὺς Ἀγλαΐης, Νιρεὺς ὃ κάλλιστος.*" Durch die Wiederholung desselben Einen hat er ihn für das Gedächtniss vermehrt und vergrössert und zwar durch unsern Fehlschluss „*εἰ οὖν καὶ πολλάκις, καὶ πολλὰ δοκεῖ, ὥστε ηὔξησεν ἅπαξ μνησθεὶς διὰ τὸν παραλογισμόν, καὶ μνήμην πεποίηκεν.* —

---

## XVII. Capitel.

### 37.

Cap. XVII. §. 1—4. *Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον κ. τ. λ.* §. 3. *ὅσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον.* —

Es ist merkwürdig, dass man sich diese Bemer-

kung des Aristoteles in der bisherigen Deutung so ruhig hat gefallen lassen. Ritter sagt: *Qui tragoediam facere adgreditur, rem ad scribendum delectam ante oculos suos explicare et habitum personarum agentium corpore suo exprimere debet.* Ebenso übersetzt Susemihl den Gedanken: „es muss der tragische Dichter bei der Anlage und sprachlichen Ausführung seiner jedesmaligen Fabel so verfahren, dass er sich möglichst Alles leibhaftig vor Augen stellt.“ §. 3. „Ja es muss der Dichter sogar, so weit es angeht, bei der Ausführung auch zugleich seine Personen in Haltung und Geberde sich selbst vorspielen.“ Vahlen versteht Aristoteles in dieser Weise (Sitzung der Wien. Ak. phil.-hist. Classe am 31. Jänner 1866. S. 13) „die Einzelvorschriften dieses Abschnittes sind: der Tragiker soll bei der Ausführung des Dramas sich die darzustellende Handlung gleichsam als Zuschauer seines Dramas möglichst lebendig vor Augen stellen und bei der Charakteristik der Personen diese selbst bei der Ausführung soweit möglich schauspielerisch darzustellen suchen.“ *) —

Wie kann man nur solche Vorschriften für Aristotelisch halten! Dass man sich die Sachen deutlich vorstellen müsse, ist doch eine zu triviale Bemerkung

*) Scheinbar ganz abweichend, aber durch den Text nicht unterstützt übersetzt Düntzer: „auch muss man den Mythus soviel als möglich durch die Situationen, in die man sich selbst versetzt, auszudrücken suchen“. Dass er damit auf die λέξις deutet, ist vortrefflich, aber er gewinnt doch keine klare Anschauung und Unterscheidung von den Andern, was man aus der Fortsetzung sieht: „denn am Treuesten stellen die dar, welche in ihren Leidenschaften von derselben Natur sind, wie die von ihnen darzustellenden Leidenschaften. Daher kommt es, dass z. B. der, in dessen Innern es stürmt, am Besten stürmische Gemüthsbewegungen darstellt, der welcher selbst zornig ist, am Besten den Zornigen.“

und ausserdem ohne die beabsichtigte Wirkung; denn der Dichter kann es sich sehr deutlich vor Augen gestellt haben, dass Amphiaraos nun aus dem Tempel ging, aber da die Zuschauer es nicht sahen, so fiel er durch. Die zweite Bemerkung aber ist absurd. Wie kann man von jedem Dichter verlangen, dass er zugleich Schauspieler sei! Ferner auch, wenn dies der Dichter wäre und sich sein Stück trefflich vorspielte, so müsste es doch schon fertig sein; der Rath käme also *post festum;* oder wenn es noch nicht fertig wäre, und er also in blossen Versuchen zu Hause in allen Stellungen und hohen und tiefen Tönen, bald zornig schreiend, bald flehend u. s. w. herumraste, so wäre damit auch nichts gewonnen; denn für einen Zuschauer wäre dies vielleicht interessant als eine schauspielerische Leistung; aber es wäre darum noch kein geschriebenes Product. Aristoteles erinnert aber zu oft, dass der Dichter durch die Rede zu wirken habe und nicht durch die ὄψις. Darum braucht der Dichter auch nicht etwa nur, was er schauspielerisch für die ὄψις vorgestellt hätte, zu copiren; denn die poëtische Inspiration ging ja vorher und nur diese tritt in die Dichtung durch das Wort. Die ὄψις hat sich nach der Dichtung zu entfalten, nicht die Dichtung nach der ὄψις. Vahlen hat zwar (Zur Kritik Arist. Schriften. 1861. S. 18.) eine ganz schlagende Parallelstelle gezeigt *Rhet. 1386. a. 32.*, gegen die wie es scheint gar nichts zu machen ist: *ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη ἐλεεινά ἐστι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα — — ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆτι καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι.* Allein was hilft das gleiche Wort, wenn der gleiche Sinn unmöglich ist. Unmöglich erstens weil der Dichter sich doch nicht

auch noch costümiren soll, und sich etwa das blutbefleckte Kleid eines Ermordeten vorzeigen, um in Einer Person alle Personen seiner Tragödie sich in seiner Wohnung vorzuspielen. Warum auch bloss *σχήμασιν*? Wenn er einmal die Gebärden alle in seiner Stube sich vormacht, natürlich vor dem Spiegel, so hätte er auch die nöthige Stimme und Kleidung hinzufügen müssen. Man sieht schon, man darf sich die Sache nicht deutlich denken. Zweitens ist es unmöglich, weil die Vorschrift (*δεῖ*) ja dem Dichter, nicht dem Schauspieler gegeben wird. Der Dichter hat sich aber nicht wenn er eine Tragödie dichten will durch Beihülfe von Gebärde, Stimme und Kleid und alle die schauspielerischen Mittel darum zu bemühen, mehr Mitleid zu erregen, sondern das werden später die Schauspieler leisten, wenn sein Werk fertig ist. Darum sagt Aristoteles auch nicht: *διὸ εὐφυοῦς „ἡ ὑποκριτική“*, sondern *ἡ ποιητική*. Der Dichter ahmt auch nicht seine eignen mehr oder weniger schlechten schauspielerischen Versuche nach, sondern wie er aus seinem Geiste schafft, und durch die Rede allein wirkt, so sucht er auch ohne *ὄψις* seinen Zweck zu erreichen. (*Poëtik. 1453. b. 4.* *ἄνευ τοῦ ὁρᾶν* u. s. w.) — Ausserdem könnten dieselben Worte *συναπεργαζόμενον σχήμασιν* auch noch in ganz andrer Bedeutung z. B. in Bezug auf eine Nachhülfe des Gedankens durch die *metra* vorkommen, ohne dass dadurch ein Rückschluss auf die Bedeutung an unsrer Stelle gestattet wäre. — Endlich würde daraus folgen, dass je besser einer sich die Geschichten selbst vorspielt, desto besser die Tragödie würde, dass also der Werth der Tragödie nach dem schauspielerischen Talente des Dichters zu bemessen wäre! Aristoteles kann also solche Vorschriften nicht gegeben haben.

Und der Text. Zwingt uns der Text? Als ich ihn zuerst genau betrachtete, kam mir der Gedanke *καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι* und *καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον* seien coordinirt. Durch Beides, also durch Sprache und Gesten, solle das *πρὸ ὀμμάτων* hervorgebracht werden; denn dass man von §. 1—4 nur Einen Zweck und zwei Mittel hat, ist offenbar. Allein erstens stimmt die Construction nicht, da zuerst der Zweck und nachher das Mittel im Particip stünde; zweitens giebt *σχήμασι* als Gebärden gedeutet, keinen Sinn. Man muss desswegen der Construction genau folgen und wird dann eine ganz neue Auffassung gewinnen. Offenbar stehen völlig parallel und coordinirt *ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον* und *ὅσα δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον.* Das sind also die beiden Mittel. Was sie aber bedeuten, wird man erst verstehen, wenn man sieht, wozu sie verwandt werden sollen. Dies ist: *δεῖ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι.* Es handelt sich also nur um die Composition und Ausführung durch die Rede. Es ist klar, dass diese nichts davon gewinnen, wenn sich der Dichter die Geschichte klar vorstellt oder sie sich selbst vorspielt; sondern es muss offenbar in dem Product selbst dadurch etwas bestimmt werden; denn nicht die Gedanken des Dichters sehen wir auf der Bühne, sondern nur was ihm gelungen ist, davon zum Ausdruck zu bringen und der Dichter mag es sich noch so klar gedacht haben, dass Amphiaraos indessen aus dem Tempel ging, wenn wir es nicht sehen und hören, so ist unser *δυσχεραίνειν* sicher.

Betrachten wir nun erstens das *προ ὀμμάτων τιθέμενον.* Das Medium besagt durchaus nicht nothwendig das „für sich“ als Medium des Interesse,

sondern kann als dynamisches Medium gefasst werden, indem schon das ὅτι μάλιστα die Idee der Werkthätigkeit und Bemühung des Dichters dabei erweckt. Wir haben desshalb hier dieselbe Bedeutung, wie sie sonst bei Aristoteles herrscht in der Bezeichnung πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν, nämlich zur Anschauung bringen, d. h. machen, dass man das Vorgestellte sieht, hört, sinnlich wahrzunehmen glaubt. Und es ist gleich *a priori* klar, dass bei einer Dichtungsart, deren wesentlicher Unterschied darin besteht, dass sie die Handelnden selbst uns vorführt, diese Vorschrift eingeschärft werden müsse. Denn in das Epos, welches erzählt, kann viel aufgenommen werden, was wenn wir es auf der Bühne sähen, lächerlich sein würde, z. B. die Vorgänge bei der Verfolgung des Hektor (διὸ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστὸν [ἐν τῇ ἐποποιίᾳ] διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν πράττοντα, ἐπεὶ τὰ περὶ τὴν Ἕκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ μὲν ἑστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων· ἐν δὲ τοῖς ἔπεσι λανθάνει cap. 24. 8.). Die Zuschauer wollen eben bei allem was geschieht zugegen sein und der Dichter kann desshalb, wenn er seiner Dichtung die volle Wirklichkeit (το πρὸ ὀμμάτων) giebt, am Deutlichsten das Passende und Widersprechende erkennen. Und das Beispiel des Amphiaraos zeigt klar eine solche Uebertretung des πρὸ ὀμμάτων; denn der Dichter hatte ihn nicht vor den Augen der Zuschauer wieder aus dem Tempel gehen lassen, sondern dieses blieb ihrer Phantasie überlassen. Wenn desshalb Aristoteles sagt: δεῖ τοὺς μύθους συνιστάναι ἔτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον, so verstehen wir nach obiger Erklärung den Sinn vollständig dahin (negativ ausgedrückt), dass die Fabel möglichst keine Vorgänge ent-

halten soll, welche die Zuschauer nicht zu sehen oder zu hören meinen. Aber Aristoteles sagt mehr. Er fügt hinter *δεῖ τοὺς μύθους συνιστάναι* hinzu *καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι.* Es sollen die Handlungen auch durch die Rede zur vollen Wirklichkeit ausgearbeitet werden. Und es ist klar, da die Rede das Element der Poësie ist, dass auch sie eben besonders die Verwirklichung (*τὸ προ ὀμμάτων*) zu leisten hat. Hierzu muss man sich (*Rhet. III. 11.*) an die Definition des *πρὸ ὀμμάτων* erinnern: *ὅσα ἐνεργοῦντα σημαίνει.* Und an *Rhet. III. 10. ἔτι εἰ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖ· ὁρᾶν γὰρ δεῖ τὰ πραττόμενα μᾶλλον ἢ μέλλοντα.* Also die Rede muss Alles vor die Augen führen; denn es ist besser, wenn man die Ereignisse vorgehen sieht, als nur in unbestimmten allgemeinen Ausdrücken davon hört. Ferner muss man die schöne Bemerkung unseres Philosophen hierherziehen, dass die Tragödie ihren sie vom Epos unterscheidenden Charakter der Wirklichkeit nicht bloss bei der Aufführung auf der Bühne, sondern auch beim Lesen besitzt (*εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων* *) *Poet. 27. 11.*). Wenden wir dies zunächst auf das gegebene Beispiel an und sehen, wie Aristoteles bei dieser Vorschrift auf die Praxis der grossen Tragiker hinblickte, die auch die äusserlich

*) Dass *ἐπὶ τῶν ἔργων* die Aufführung bedeutet, wird passend mit Hermann durch *Pol. VIII.* 6. unterstützt. Ich sehe nicht, wie Susemihl's Einwand, dass dort *ἔργα* die „Selbstausübung" bezeichne, dieses Citat entkräften könne. Es fragt sich dort, ob der Gebildete bloss durch Hören von Musik Genuss und Geschmack gewinnen soll, oder auch durch Selbstausübung, was Aristoteles durch *αὐτοὺς ᾄδοντάς τε καὶ χειρουργοῦντας* erläutert. Ein analoger Gegensatz findet sich auch *Pol. II.* 5. §. 11, wo dem Gedanken die Ausführung in der Wirklichkeit entgegengesetzt wird.

vom Schauspieler vollzogenen Handlungen in das Element der Poësie, d. h. in die Rede aufnahmen und so der Rede das Evidente (τὸ ἐναργές) gaben, dass man lesend doch Alles geschehen sieht. Also etwa im Ajax, statt ihn unmittelbar auftreten zu lassen, giebt der Dichter uns erst die Vorstellung davon im Wort: „Dich ruf' ich, Ajas, tritt hervor aus Deinem Zelt!" Oder in der Antigone: „Aber sagt, wo Kreon ist". Chor: „Hier aus dem Hause kommt er eben recht zurück". Oder in den Persern V. 987 ff.: „Mein Kleid entzwei riss ich in solchem Missgeschick". „Baar bin ich alles Geleites". Oder in den Schutzflehenden, wo der König V. 231. zu den Danaiden sagt: „Woher gebürtig soll ich die seltsame Schaar, Ungriechischen Putzes prunkend im Barbarenkleid Und Flechtenhaar begrüssen? Nicht Argolisch ist der Weiber Anzug u. s. w." — Auf diese Weise liegt im Wort selbst (λέξις) schon Alles, was der Schauspieler thut, und der Leser sieht die Dinge geschehen auch ohne Aufführung. Oder in der Antigone: „Chor: Wie willst Du das Dir deuten? Rasch von hinnen ging die Frau, bevor sie Gutes oder Böses sprach". v. 1220. „Nicht so sinnlos ist sie, dass sie frevelte". — „Mich dünkt allzutiefes Schweigen auch unheilbedeutend u. s. w." Dadurch werden nun auch die verborgenen Vorgänge des Gemüths und was von Abwesenden geschieht, z. B. dass sich die Eurydice im Palaste tödten will, vor Augen gestellt, und der spätere Bericht des Boten und die ὄψις der Leiche sind nicht missfällig überraschend, sondern der Dichter hat es schon vermittelt und es tritt Alles durch die Rede vor unsre Anschauung. Und selbst dies Aeusserliche, dass eine Person kommt oder geht und wo sie indessen bleibt, Alles muss, soweit es zur Anschaulichkeit nothwendig ist, in die Rede treten; denn nach Aristoteles

ist das einzige Darstellungsmittel der Poësie die Rede. — Durch diese Erklärung versteht man nun auch die Absicht der Vorschrift (δεῖ). Denn wenn der Dichter so die Handlungen der Fabel in die Rede treten lässt, so sieht er Alles als wenn er dabei wäre (ὥσπερ παρ᾽ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς πραττομένοις). Daher entspricht das ἐναργέστατα ὁρῶν obigem τὸ ἐναργὲς καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει. Und mithin kann der Dichter das Passende und etwaige Widersprüche leicht erkennen. Der ὁρῶν ist daher der Dichter; dieser allein hat das Interesse, das Passende zu finden und Widersprüche zu vermeiden und Düntzer's Erklärung, wornach ὁ ὁρῶν der Zuschauer ist, macht das Verständniss des Textes unmöglich. Düntzer hat zwar auch mit Recht das περὶ ὀμμάτων auf die λέξις bezogen, versteht darunter aber, indem er zwei Bedeutungen von λέξις annimmt, nicht die Sprache, sondern die Darstellung, ein Unterschied, den er irgendwie zu begründen oder auch nur verständlich zu machen unterliess (Rett. d. Ar. P. S. 72.). Den ganzen Sinn der Stelle giebt er S. 177 so an: „Also Aristoteles stellt voran, dass die Tragödie lebendig durch handelnde Personen darstelle, nicht erzählend, und folgert daraus, wie vorsichtig der Dichter sein müsse und nichts übergehen dürfe". Das Gefolgerte findet sich aber nirgends im Text und das was er als selbstverständlichen Grund der Folgerung angiebt, wird im Text grade als Vorschrift aufgestellt (δεῖ und ὅτι μάλιστα). Der Sinn ist also ganz verfehlt. —

Nach meiner Erklärung würde die Stelle daher etwa so übersetzt werden können: „Der Dichter muss die Handlungen aber so componiren und durch die Rede so ausarbeiten, dass er sie so viel als möglich zur anschaulichen Wirklichkeit bringt; denn indem er

dadurch das Geschehende auf's Deutlichste sieht, als wenn er zugegen wäre, wird er leichter das Passende finden und das Widersprechende kann ihm kaum verborgen bleiben."

Wir kommen nun an die zweite Vorschrift: *ὅσα δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον.* Dass das Medium nicht für „sich selbst" bedeute, wie Susemihl will, sieht man schon aus §. 1. *τοὺς μύθους τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι*, denn wozu sollte das der Dichter „für sich" thun! Es kommt alles auf das Product an. Da die Gebärden nun nicht in die Dichtung gehören und überhaupt erst bei der Aufführung in Frage kommen, so können die *σχήματα* offenbar nur *σχήματα τῆς λέξεως* sein. Aber was heisst das? *Σχῆμα* ist ein bei Aristoteles sehr beliebter Ausdruck. Die Figuren der Geometrie heissen *σχήματα*, die Schlussfiguren ebenso, auch die Kategorien sind *σχήματα* der Aussage. Ebenfalls ist auch der Ausdruck *σχήματα τῆς λέξεως* noch weitschichtig; denn in *Top. I. 166. b. 10.* sind darunter die etymologischen Formen verstanden z. B. ob neutrum oder masculinum oder Form des activen Verbums z. B. dass *ὑγιαίνειν* nach dem *σχῆμα τῆς λέξεως* dasselbe ist wie *τέμνειν* und *οἰκοδομεῖν*; während doch das Eine ein *ποιόν τι* und *διακείμενόν πως* bedeutet und letztere beiden ein *ποιεῖν τι*. In anderem Sinne bezieht sich *σχῆμα τῆς λέξεως* auf den Rhythmus und das Metrum. (*Rhet. III. 8.*) Aber auch davon kann hier nicht die Rede sein. Näher schon liegt die Bedeutung *Rhet. III. 10.*, wo der Gebrauch der Antithesen als die Figur des Stils gilt (*κατὰ δὲ τὴν λέξιν τῷ μὲν σχήματι, ἐὰν ἀντικειμένως λέγηται*). Aber wir haben ja eine weitere Erklärung in den folgenden Capiteln. Da sind cap. 19. die *σχήματα τῆς λέξεως* genauer exem-

plificirt: „οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον.“ Womit wohl die von *Diog. Laert.* sogenannten πυθμένες des Protagoras gemeint sind. Jedoch auch hiermit ist für unsre Stelle noch nichts deutlich: wohl aber durch darangeknüpfte Schlüsse. Zuerst nämlich müssen wir feststellen, dass die Untersuchung dieser σχήματα der ὑποκριτική gehört. Aristoteles sagt: „σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν.“ In dem τοιαύτην statt ταύτην liegt zugleich die Hinweisung, dass der Ausdruck ὑποκριτική als Schauspielkunst nicht eigentlich zu nehmen, dass er verallgemeinert werden muss, um zu passen. Und desshalb muss zweitens anerkannt werden, dass die ὑποκριτική hier als Theil der Redekunst betrachtet wird, dass sie Vorschriften über den Stil und nicht über Stimme und Gebärden giebt, obwohl sie freilich, wie wir gleich sehen werden, den Theil der Rede in's Auge fasst, der von der eigentlichen Schauspielkunst besonders benutzt wird. Man sieht dies erstens aus „τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς“. Wir wissen aber, dass Aristoteles die λέξις nennt „τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν“. Es handelt sich also um die Rede, nicht um Declamation. Zweitens beweist dies ebenso das Beispiel des Protagoras, welcher Homer tadelt wegen Verwechselung von εὔχεσθαι und ἐπιτάττειν.

Gehen wir nun zu unsrer Stelle zurück. Wir sehen, dass Aristoteles fordert: δεῖ τοὺς μύθους τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι und dass diese Forderung in zweiter Hand τοῖς σχήμασιν ausgeführt werden soll und wir wissen nun aus der Poëtik selbst, dass

die poëtische Redekunst einen Theil hat, der sich mit den *σχήματα* befasst.*) Aber wir kennen diesen Theil noch nicht genug. Da kommt uns *Rhetor. III.* zu Hülfe; denn ganz einerlei, ob dies Buch von Aristoteles selbst herstamme oder später sei; es zeigt wenigstens klar diejenigen Unterschiede, die in Aristoteles schon vorbereitet waren und dient desshalb zur Aufhellung derselben. In cap. 12. sehen wir zwei Arten der Rede entgegengesetzt und zwar als die obersten Gegensätze, an denen die drei Redegattungen mehr oder weniger theilhaben. Der Eintheilungsgrund liegt in ihrem Zweck, ob die Werke der Redekunst bestimmt sind gelesen, oder vorgetragen zu werden: *λέξις γραφική* und *λέξις ἀγωνιστική*. Betrachten wir nun die Charaktere jeder von Beiden, so werden wir sofort die Eine als die Gattung auch für die poëtische Redekunst ansprechen dürfen. Denn die *γραφική* ist mehr auf Befriedigung des Verstandes gerichtet und leistet die grössere wissenschaftliche Schärfe (*ἀκριβεστάτη*), die *ἀγωνιστική* aber wendet sich mehr an das Gemüth und es ist ihr desshalb um Eindrücke und Affekte zu thun, sie ist daher am Meisten der Schauspielkunst verwandt (*ὑποκριτικωτάτη*). Und der Gegensatz Beider zeigt sich durch eine strenge Proportion; denn je mehr Schauspielerisches, desto weniger wissenschaftliche Schärfe (*ὅπου μάλιστα ὑποκρίσεως, ἐνταῦθα ἥκιστα ἀκρίβεια ἔνι*). Die beiden charakteristischen Merkmale sind so sehr eigenthümlich (*propria*), dass wir sie auch selbst als die obersten Gattungen der Rede setzen könnten und dar-

*) Schon Plato kennt solche Mittel z. B. *Phaedr.* 268. *C. ὡς ἐπίσταται περὶ σμικροῦ πράγματος ῥήσεις παμμήκεις ποιεῖν καὶ περὶ μεγάλου πάνυ σμικράς, ὅταν τι βούληται οἰκτράς καὶ τοὐναντίον αὖ φοβερὰς καὶ ἀπειλητικάς, ὅσα τ' ἄλλα τοιαῦτα.* —

nach also die nach der ἀκρίβεια und die nach der ὑπόκρισις gerichteten unterscheiden, so dass die ὑποκριτική im uneigentlichen, verallgemeinerten Sinne den Einen Pol bildete. Natürlich können dann auch die ihr entsprechenden Eigenschaften des Stils als Gebärden σχήματα bezeichnet werden, was wir gleich betrachten müssen. Dass wir nicht mit Unrecht die poëtische Redekunst hier sofort mit unterordnen, sieht man aus der Bemerkung des Aristoteles über die ἀγωνιστική als ὑποκριτικωτάτη. Er sagt nämlich §. 2. διὸ καὶ οἱ ὑποκριταὶ τὰ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιηταὶ τοὺς τοιούτους. Zugleich ist aber klar, was wir schon oben hervorhoben, dass es sich nicht um die eigentliche schauspielerische Darstellung durch Stimme und Gebärden handelt, sondern um Eigenschaften des Stils, die freilich in Proportion zu jener Darstellung stehen.

Wir gehen noch einen Schritt weiter; denn die angezogene Stelle giebt uns auch die Arten der λέξις ἀγωνιστική (oder ὑποκριτική des Stils). „Ταύτης δὲ δύο εἴδη· ἡ μὲν γὰρ ἠθική, ἡ δὲ παθητική". Allein wir wollen das genauer ausgeführt sehen und suchen desshalb cap. 7., wo die λέξις παθητική und ἠθική als das πρέπον des Stils näher erklärt wird. Das Ethische hat die Rede, wenn sie von solchen Gesichtspunkten *) ausgeht, die jeder Gattung und Gesinnung der Hörer entsprechen; denn anders spricht man überzeugend zu Greisen als zu Jünglingen, anders zum Lacedämonier als zum Thessaler; anders je nach den Lebensweisen und Staats-Verfassungen u. s. w. (Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον αἱ πίστεις γίνονται δι' ἀποδεικτικοῦ λόγου, ἀλλὰ καὶ δι' ἠθικοῦ (τῷ γὰρ ποιόν τινα φαί-

*) Ich vermuthe statt ἐκ τῶν σημείων lieber ἐκ τῶν οἰκείων.

*νεσθαι τὸν λέγοντα πιστεύομεν, τοῦτο δ' ἐστὶν ἂν ἀγαθὸς φαίνηται ἢ εὔνους ἢ ἄμφω), δέοι ἂν τα ἤθη τῶν πολιτειῶν ἑκάστης ἔχειν ἡμᾶς· τὸ μὲν γὰρ ἑκάστης ἦθος πιθανώτατον ἀνάγκη πρὸς ἑκάστην εἶναι· Rhet. 1. 8.)* Pathetisch ist die Rede, wenn sie diejenigen Wendungen und Worte braucht, die einer in dieser oder jener Leidenschaft zu brauchen pflegt.

Wir verlangen nun noch Beispiele, um unsre Stelle in der Poëtik völlig zu verstehen. *Rhet. III. 7* §. 3. *παθητικὴ δέ, ἐαν μὲν ᾖ ὕβρις, ὀργιζομένου λέξις, ἐὰν δὲ ἀσεβῆ καὶ αἰσχρά, δυσχεραίνοντος καὶ εὐλαβουμένου καὶ λέγειν, ἐὰν δὲ ἐπαινετὰ ἀγαμένως, ἐαν δὲ ἐλεεινα ταπεινῶς, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων δὲ ομοίως.* (Dass es sich nicht um den Ton der Stimme und Gebärde handelt, sondern um die dem Affekt entsprechenden Worte, dazu mag zum Ueberfluss noch einmal ein Beispiel des Unpassenden im Stil angeführt werden, nämlich etwa *περὶ εὐτελῶν σεμνῶς* wie „*πότνια συκῆ*".) Diesen Beispielen entspricht unsre Stelle „*χαλεπαίνει ο ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα*" d. h. es versetzt mit in Zorn der, welcher am Wahrsten die Ausdrucksweise eines Zürnenden (wie oben: *ὀργιζομένου λέξις*) zu geben weiss. — Aber auch dass dies durch *σχήματα* geschehe, wollen wir sehen. Aristoteles führt *Rhet. III.* cap. 12. welche an z. B. *τὰ ἀσύνδετα καὶ τὸ πολλάκις το αὐτὸ εἰπεῖν*, was schon unmittelbar auf die schauspielerische Darstellung berechnet ist z. B. „*οὗτός ἐστιν ὁ κλέψας ὑμῶν, οὗτός ἐστιν ὁ ἐξαπατήσας, οὗτος ὁ το ἔσχατον προδοῦναι ἐπιχειρήσας*". Diese Figuren werden hier zwar nicht ausdrücklich *σχήματα**) genannt, aber

*) Da Aristoteles eben das *λέξει συναπεργάζεσθαι* fordert, so ist nichts natürlicher, als dass sich auch die *σχήματα* auf diese beziehen. Und dass er von Anfang an dergleichen im Sinne hatte und nicht gering anschlug als die schöne Farbengebung, die

erstens wird diese Bezeichnung später in der Rhetorik ganz allgemein gebräuchlich und zweitens ist wohl ersichtlich, dass sie nach dem vieldeutigen Sprachgebrauch der **σχήματα** bei Aristoteles und besonders nach Analogie mit den **σχήματα λέξεως** des Protagoras und mit der Antithese als **σχῆμα** hierunter mit verstanden werden können. Will man noch andre Beispiele von **σχήματα** für den pathetischen Stil in der Poësie, so findet man sie *Rhet. III. 7.* §. 11. **τὰ δὲ ὀνόματα τὰ διπλᾶ καὶ τὰ ἐπίθετα πλείω καὶ τὰ ξένα μάλιστα ἁρμόττει λέγοντι παθητικῶς· συγγνώμη γὰρ ὀργιζομένῳ κακὸν φάναι οὐρανόμηκες ἢ πελώριον εἰπεῖν. — Διὸ καὶ τῇ ποιήσει ἥρμοσεν.** Zu den **ξένα** oder **ξενικὰ** gehört aber besonders die Metapher *(Poet. 22. 1.)* *).
Es scheint mir desshalb eine genügende Anzeige der **σχήματα** in ihrer Anwendung auf den pathetischen oder poëtischen oder den so zu sagen schauspielerischen

---

mit der Charakteristik dienen muss, die Zeichnung der Fabel zu heben, dies sieht man auch aus cap. VI. wo der Gegensatz von *μῦθος* und *λέξις* ähnlich ist: *ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις καὶ διανοίας εὖ πεποιημένας, ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων.*

*) Ein anderes Beispiel für eine pathetische Redewendung (die in ihrer festen Bestimmtheit ebenso gut *σχῆμα λέξεως* genannt werden könnte) findet sich *Rhet. II.* 21. Sie besteht nämlich in der Bekämpfung eines allgemein anerkannten praktischen Gedankens wie z. B. das Erkenne Dich selbst einer ist. Also die Figurirung der Rede ist etwa, wie wenn einer im Zorn sagt, es sei falsch, dass man sich selber erkennen müsse; denn dieser Mensch wenigstens würde niemals, wenn er sich selbt erkannt hätte, die Feldherrnstelle verlangt haben. (*Δεῖ τὰς γνώμας λέγειν καὶ παρὰ τὰ δεδημοσιευμένα — ὅταν — παθητικῶς εἰρημένη ᾖ· Ἔστι δὲ παθητικὴ μέν, οἷον εἴ τις ὀργιζόμενος φαίη ψεῦδος εἶναι ὡς δεῖ γινώσκειν αὐτόν· οὗτος γοῦν εἰ ἐγίγνωσκεν ἑαυτόν, οὐκ ἄν ποτε στρατηγεῖν ἠξίωσεν.*)

Theil der poëtischen Redekunst vorzuliegen. Und es ist damit der unmittelbare Uebergang erklärt, den Aristoteles von den *σχήμασι συναπεργαζόμενον* auf das *οἱ ἐν πάθεσιν* macht; denn die leidenschaftlich Redenden fallen grade am häufigsten (*μάλιστα*) aus der gewöhnlichen Diction heraus und gebrauchen die Figuren. Darum muss man, umgekehrt, die Figuren gebrauchen, wenn man leidenschaftlich Redende darstellen will.

Zum Schluss bleibt noch die Erklärung der Worte *πιθανώτατοι γὰρ ἀπὶ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν*. Vahlen (Zur Kritik Aristot. Schriften [Poëtik und Rhetorik] Wien 1861, S. 18—20) nimmt die Verbesserung von Tyrwhitt und Hermann an: *ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως* und bezieht es nicht auf *πιθανώτατοι*, wozu es der Stellung nach gehörte, sondern auf *οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν*, so dass er nun übersetzen kann: „am Ueberzeugendsten sind die von Natur im Affekt Befindlichen". Düntzer: „Denn am treuesten stellen dar die, welche in ihren Leidenschaften von derselben Natur sind, wie die von ihnen darzustellenden Leidenschaften". Und Susemihl: „Denn einen Affekt am Ueberzeugendsten darstellen werden die, welche selbst schon von Natur in diesem Affekt sich befinden". Hiergegen ist dreierlei zu bemerken, 1) dass die Verbesserung unnöthig ist, da die Stelle anders verstanden werden kann. 2) Dass die Verbesserung schwierig ist, da sie dem ganzen Gedanken ohne Umstellung des Artikels *οἱ* widerspricht und ausserdem auch keinen rechten Sinn giebt; denn der Gegensatz „zwischen dem von Natur an und für sich zum Affekt disponirten und dem, welcher denselben künstlich in sich erzeugt" nach Vahlen, ist in unsrer Stelle gar nicht gegeben.

Was heisst das auch, den Affekt künstlich in sich erzeugen? Soll der Dichter wirklich pathologisch gestimmt sein, wenn er dichtet? Dazu müssten seine Interessen, seine Ehre u. s. w. angegriffen werden. Kurz man darf sich den Gedanken nicht klar machen. Wenn es nach cap. XIX. 2. ff. Aufgabe des Redenden ist Leidenschaften zu erregen z. B. Zorn, Mitleid, Furcht (*τι πάθη παρασκευάζειν οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα*): so heisst dies doch natürlich, dass er sie in Andern und nicht in sich erregen soll. — Ebenso kann man auch nicht „von Natur in Affekt sein". Denn die *φύσις* giebt nur die *δύναμις* (*δυνάμεις δὲ καθ' ἃς παθητικοὶ τούτων λεγόμεθα, οἷον καθ' ἃς δυνατοὶ ὀργισθῆναι Eth. Nic. II. 4.*), aber nicht die einzelne Erregung (*πάθος* und *διάθεσις*). Man kann gar nicht von Natur in Affekt sein, sondern nur von Natur zum Affekt disponirt sein, wie dies auch Vahlen wohl fühlt und desshalb den Worten unterschiebt. (Zum Vergl. auch *Rhet. II. 8.* wo *ἐν πάθει* und *ἐν διαθέσει* abwechseln.) Also die Verbesserung ist ungenügend. — 3) Drittens, die Verbesserung verdirbt auch den ganzen Satz, dadurch dass sie Aristoteles etwas ohne Angabe des Grundes behaupten lässt, während nach meiner Auffassung der Grund der Behauptung im Satze selbst gegeben ist.

Wir müssen nun versuchen, die Stelle mit Beibehaltung des Textes zu verstehen und dabei allerdings sehr von den früheren Erklärern abweichen. Die Sache ist einfach. Am Ueberzeugendsten sind durch dieselbe Natur die in leidenschaftlicher Aufregung Befindlichen. — Ueberzeugend? Doch wohl uns. — Durch dieselbe Natur? — Welches ist die Natur in den Leidenschaftlichen als Leidenschaftlichen? Offen-

bar nicht die vernünftige Kraft (das *λόγον ἔχον ἐν αὐτᾷ*), sondern das leidenschaftliche Vermögen (*τὸ ὀρεκτικόν* und *παθητικόν*). Und es ist freilich dieselbe Natur in uns. Und nun erinnern wir uns an die Rhetorik, veranlasst durch das Wort *πιθανώτατοι*. Wie viel Arten von *πίστις* giebt es denn? Die Eine stammt aus der Sache selbst und diese richtet sich besonders an unsern Verstand; die andre aber beruht auf unsern Gefühlseindrücken, bewirkt durch den Charakter den sich der Redende zu geben und durch die Affekte, die er zu erregen versteht d. h. auf den ethischen und pathetischen Eigenschaften des Stils. Und nun hören wir durch unsere Stelle, dass die Wirksamkeit dieser pathetisch Redenden auf derselben Natur in uns und ihnen beruht, auf dem *παθητικόν*, also auf Sympathie. Ich würde die Stelle daher so übersetzen: „Denn die in leidenschaftlicher Wallung Redenden sind desshalb so beredt, weil sie dieselbe Natur in uns aufregen". — Aber es genügt nicht zu zeigen, dass man die Stelle so verstehen könne; man muss womöglich Aristoteles selbst seine Meinung erklären lassen. Und er thut's. *Rhet. III. 7. 4.* Er spricht daselbst von dem pathetischen Stil und erklärt so seine Wirkung: „*πιθανοῖ δὲ τὸ πρᾶγμα καὶ ἡ οἰκεία λέξις· παραλογίζεται γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθᾶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιούτοις οὕτως ἔχουσιν, ὥστ' οἴονται, εἰ καὶ μὴ οὕτως ἔχει, ὡς ὁ λέγων, τὰ πράγματα οὕτως ἔχειν· καὶ συνομοιοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικᾶς λέγοντι, κἂν μηθὲν λέγῃ*. Man sieht sofort, dass der letzte Satz eine völlige Parallele zu unsrer Stelle bietet; denn das „*τῷ παθητικᾶς λέγοντι*" entspricht dem „*οἱ ἐν πάθεσιν*" und das „*συνομοιοπαθεῖ*" dem „*πιθανώτατοι ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως*". (Auch *Politic. VIII.* 5. §. 5 ist hierher zu ziehen: *ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων*

*γίγνονται πάντες συμπαθεῖς.*)*) Dass es sich dabei nur um das *παθητικόν* handelt, wird schon durch den Paralogismus gezeigt, indem eigentlich immer die Sache

*) Aehnlich ist die Stelle bei Plutarch: *Quomodo adolesc. poëtas cet.* 17. *D.* wo er Verse anführt, in denen die Personen vor dem bevorstehenden Tode schaudern oder dass sie unbegraben und unbeweint gelassen werden könnten. Diese Worte, sagt er, stossen die aus, welche wirklich in solcher Verwirrung und Furcht sind, und darum ergreifen und erschüttern sie uns mehr, weil sie uns mit derselben Leidenschaft und Schwäche erfüllen, welche die Worte eingegeben hat. *Αὗται πεπονθότων εἰσὶ καὶ προεαλωκότων ὑπὸ δόξης καὶ ἀπάτης. Διὸ μᾶλλον ἅπτονται καὶ διαταράττουσιν ἡμᾶς, ἀναπιμπλαμένους τοῦ πάθους καὶ τῆς ἀσθενείας ἀφ' ἧς λέγονται.* Plutarch empfiehlt daher sich gegen das Verderbliche dieser Wirkung dadurch zu wappnen, dass man sich vorhielte: *ποιητικῇ οὐ πάνυ μέλον ἐστὶ τῆς ἀληθείας*, da ja in der That zu sterben und nicht begraben zu werden gar nichts Fürchterliches sei.

Es lässt sich dies auch mit Aristeteles *ex contrario* beweisen, nämlich durch das *ἀπίθανον*. Wenn der Redner nämlich nicht so spricht, wie der Hörer es für passend und natürlich hält, so bringt er keine Wirkung hervor; im Gegentheil, seine Bilder und Doppelwörter u. s. w. lassen kalt und wir halten seine ganze Ausdrucksweise für erkünstelt und seiner Gesinnung nicht entsprechend und hüten uns vor ihm wie vor einem, der uns überlisten will. Darum darf also der Redner auch nicht in Versen sprechen: *τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι μήτε ἄρρυθμον· τὸ μὲν γὰρ ἀπίθανον (πεπλάσθαι γὰρ δοκεῖ) κ. τ. λ.* *Rhetor. III.* 8. Ebenso *Rhet. III.* 2. *Διὸ δεῖ λανθάνειν ποιοῦντας* (nämlich die *ξένα* anwenden) *καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως· τοῦτο γὰρ πιθανόν, ἐκεῖνο δὲ τοὐναντίον· ὡς γὰρ πρὸς ἐπιβουλεύοντα διαβάλλονται.* — Alles dies nun, was unpassend angewandt der Rede das *πιθανόν* nimmt, das muss die Poësie grade in Anwendung bringen; denn die Handlungen, die sie darstellt, und die Charaktere, die dabei leiden und wirken, entfernen sich weiter von der gewöhnlichen Stimmung und den gewöhnlichen Ereignissen, *ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλά τε ποιεῖ τοῦτο καὶ ἁρμόττει ἐκεῖ· πλέον γὰρ ἐξέστηκε περὶ ἃ καὶ περὶ οὓς ὁ λόγος* *Rhet. III.* 2. Und *Rhet. III.* 7. „*φήμη δὲ καὶ γνώμη*“ *καὶ* „*οἵτινες ἔτλησαν*“· *φθέγγον*–

selbst (τὰ πράγματα also etwa τὰ ἐλεεινά) uns rühren soll und der pathetische Stil (ἡ οἰκεία λέξις) nur die entsprechende Darstellung derselben ist. Dieser aber wirkt nun durch einen Fehlschluss der Seele (— wir denken: er redet so, wie einer redet, wenn es so wäre, also ist es so —) auch für sich allein kraft derselben Gefühle die er in uns erregt. Daher §. 11. ἀποδέχονται δῆλον ὅτι ὁμοίως ἔχοντες. (Auch *Probl. sect. VII. 7.* διὰ τί ἐὰν — τινὰ ἴδωμεν — τὶ τῶν δεινῶν πάσχοντα, συναλγοῦμεν τῇ διανοίᾳ. Ἢ ὅτι ἡ φύσις ἡμῖν κοινὴ ἅπασιν).

Die Uebersetzung könnte desshalb vielleicht so gegeben werden: „So viel als möglich muss man die Rede auch durch die Figuren ausarbeiten. Denn das so sehr Ueberzeugende haben die leidenschaftlich Redenden durch die in uns sympathisch wirkende Natur; wie ja wer (durch die Wendungen der Rede) recht naturgetreu stürmt, uns auch mit in Sturm versetzt und wer recht wie wirklich zürnt, uns auch mit in Harnisch bringt".

Wenn man nun auch vielleicht die bisherige Beweisführung anerkennen wollte, so dürfte man doch eine weitere Rechtfertigung für den vielleicht einzig dastehenden transitiven Gebrauch von χαλεπαίνω und χειμαίνω verlangen.

Es ist daher noch Zweierlei zu bemerken: 1) Der transitive Gebrauch von χαλεπαίνειν. Ich kann ihn zwar durch kein Beispiel*) belegen, er scheint aber doch vorzukommen und ausserdem hier durch die Analo-

---

ταί τε γὰρ τὰ τοιαῦτα ἐνθουσιάζοντες, ὥστε καὶ ἀποδέχονται δῆλον ὅτι ὁμοίως ἔχοντες. Διὸ καὶ τῇ ποιήσει ἥρμοσεν· ἔνθεον γὰρ ἡ ποίησις.

*) Die Stelle in *Platon. Recp. I.* 337. A. ἐλεεῖσθαι μᾶλλον ἢ χαλεπαίνεσθαι spricht auch für intransitive Bedeutung.

gie mit *χειμαίνει ο χειμαζόμενος* gefordert; denn wozu der zweimalige Wechsel zwischen aktiver und passiver Form, wenn er nicht für die Unterscheidung des Thuns und Leidens benutzt wird? Hermann hat auch keinen Anstoss daran genommen und übersetzt: *perturbat perturbatus et exacerbat iratus* und vorher: *Ipsa natura ita instituit ut qui ipsi commoti sunt animo alios moveant.* Ebenso Ritter mit denselben Worten. Auch Vahlen übersetzt, obgleich wie aus Obigem ersichtlich sehr wenig zutreffend, doch mit Anerkennung des transitiven Gebrauchs: „wer von Natur zornig ist, setzt am wahrsten in Zorn d. i. zeichnet am treuesten den Zornigen" S. 20. Wobei freilich das „d. i." schwerlich einleuchten wird. 2) Die Beziehung von **ἀληθινώτατα.** Dieses Wort zwingt uns, entweder die beiden aktiven oder die beiden medialen Verben metaphorisch zu nehmen. Die Früheren, wie Hermann, scheinen ohne Metapher zu übersetzen: *exacerbat iratus proxime verum*, was entweder überhaupt unverständlich oder die Bedeutung hat: „es erbittert der Erzürnte fast bis zur wirklichen Erbitterung". Eine Bedeutung, die der griechische Text nicht giebt; denn **ἀληθινώτατα** heisst „auf die der Wahrheit am Nächsten kommende Art und Weise." Er erbittert aber nicht auf diese Weise; denn die Erbitterung in Wahrheit wird ja nicht durch Zorn hervorgerufen, wie Aristoteles lehrt, sondern durch **ὕβρις** und dergleichen (cf. *Rhet. II. 2.*). Die medialen Verben müssen also metaphorisch gefasst werden. — Nehmen wir nun die intransitive und metaphorische Bedeutung der activen Verben nach Düntzer's Uebersetzung: „daher kommt es, dass der, in dessen Innern es stürmt, am Besten stürmische Gemüthsbewegungen darstellen wird, der welcher selbst zornig ist, am Besten den Zornigen", oder nach Su-

semihl's Uebersetzung: „und demgemäss wird der Aufgeregte den Aufgeregten und der Zürnende den Zürnenden am wahrsten darstellen" — so scheint das vortrefflich; aber erstens sieht man deutlich aus dem Deutschen, dass der widerholte Gegensatz zwischen Aktiv und Medium völlig verschwunden ist, der doch nicht absichtslos vom Philosophen gewählt war; zweitens erlaubt der Satz zwar eine dreifache Auslegung, giebt aber nach keiner Richtung einen statthaften Sinn: *a.* entweder der Zürnende stellt den Zorn oder das Zürnen an und für sich und durch die aus seiner leidenschaftlichen Stimmung folgenden Worte und Gebärden am Wahrsten dar — was so selbstverständlich ist, weil er ja das Original selbst ist; so dass diese Auslegung abzuweisen; *b.* oder es stellt der Schauspieler, wenn er wirklich in Zorn ist, und die Rolle eines Zürnenden hat, diesen am Besten dar. Dies ist sehr unwahrscheinlich; denn er müsste sonst in sehr geringer Wallung sein, dass er nicht vielmehr durch seine Stimmung gegen Gefahr und Schaden gleichgültig, wie Aristoteles lehrt, die Vorstellung versagen sollte; denn wer wird ganz angefüllt von der erfahrenen persönlichen Kränkung Lust haben, sich frei der künstlerischen Darstellung fremder Zustände hinzugeben? Das ist psychologisch unmöglich und setzt voraus, dass der Zorn schon vorbei sei. Es müsste also eher *ὀργίλος* heissen, statt *ὀργιζόμενος*, was aber dem Sinne nach ebenso bedenklich. Ausserdem ist es gegen die Auffassung des Aristoteles, wonach die Schauspieler im Herzen nicht bei dem sind was sie darstellen, sondern anders sprechen als sie fühlen. *Nicom. Eth. VII. 3.* *καθάπερ τοὺς ὑποκρινομένους οὕτως ὑποληπτέον λέγειν καὶ τοὺς ἀκρατευομένους.* *c.* Bezieht man das Darstellen aber auf den Dichter, so passt auf diesen dieselbe Beweisführung; denn es ist ja ganz bekannt, dass die

leidenschaftliche Wallung alle Vernunft benimmt und man Aufgeregten manches verzeiht, was sie Ungeschicktes sagen oder thun, wie Aristoteles das überall zeigt. Es fehlt also viel, dass sie durch Zorn, Neid, Wuth, Eifersucht u. s. w. zu grösseren Dichtern würden. — Diese Uebersetzung, wornach ἀληθινώτατα auf die activischen Verben geht, ist also unmöglich. Um diese Unmöglichkeit recht zu zeigen, wollen wir die frühere Ansicht in Schlussform bringen und zwar benutze ich Susemihl's Uebersetzung, indem ich freilich sein „demgemäss" aus der consecutiven in die causale Form verwandle:

1. Induction:

der Aufgeregte — wird den Aufgeregten am Wahrsten darstellen,<br>
der Zürnende — wird den Zürnenden am Wahrsten darstellen.

2. Schlussatz der Induction:

die welche sich selbst von Natur in einem Affekt befinden — werden diesen Affekt am Ueberzeugendsten darstellen.

3. Vorschrift der Poëtik:

der Dichter muss so weit es angeht bei der Ausführung auch zugleich seine Personen in Haltung und Gebärden sich selbst vorspielen. — NB. um Affekte überzeugend darzustellen.

Man sieht sofort, dass diese Vorschrift gar nicht aus dem Schlusse folgt; sondern es würde folgen, dass der Dichter so viel als möglich von Natur sich in allen den Leidenschaften befinden muss, die er überzeugend darstellen will, und wir würden dadurch ein wahres Ungeheuer von einem Dichter erhalten. Da nun aber weder Aristoteles noch Susemihl diese schreckliche, aber allein consequente Vorschrift giebt; so

lässt sich umgekehrt von der Aufhebung der aus den Prämissen erschlossenen Vorschrift auch zur Aufhebung der Prämissen vorschreiten. Ausserdem ist der Zweck der Vorschrift, Affekte überzeugend darzustellen, der aus Susemihl's Uebersetzung nothwendig folgt, doch etwas zu sehr belastend für die Ordnung des Zusammenhanges. — Ich will versuchen, jetzt meine Auslegung derselben dialektischen Probe zu unterwerfen. Bezieht man ἀληθινώτατα auf ὀργιζόμενος und χειμαζόμενος, so klärt sich der Zusammenhang; denn „wer der Wahrheit am Nächsten zürnt und stürmt", kann nur bedeuten: „wer durch seine Worte oder gewissermassen durch die Gebärden seiner Rede Zorn und Sturm recht naturgetreu darstellt". So werden nun auch die Transitiva verständlich; denn πιθανώτατοι οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν ist eine falsche Behauptung, wenn wir unter πιθανώτατοι die Kraft der Beweise verstehen, indem wir durch diese nur bei ruhiger Ueberlegung und in leidenschaftsloser Stimmung, wie Aristoteles lehrt, ergriffen werden; dagegen richtig ist der Satz, wenn πιθανώτατοι die sympathische Stimmung bedeutet, Kraft derer wir zur Annahme der von dem leidenschaftlich Redenden vorgebrachten Worte gebracht werden, oder in der Poësie zur Illusion, indem wir selbst ergriffen uns hingeben. Darnach ist nun der Zusammenhang ganz klar und wir können die zwei Sätze, die durch γάρ verknüpft sind, in Schlussform bringen:

1. Induction:

| | |
|---|---|
| Es versetzt uns auch in Sturm | wer recht naturgetreu stürmt |
| χειμαίνει | ὁ χειμαζόμενος ἀληθινώτατα |
| Es bringt uns mit in Zorn | wer recht naturgetreu zürnt |
| χαλεπαίνει | ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. |

2. Verallgemeinernder Schlusssatz der Induction:

| | |
|---|---|
| Es spricht durch Erregung von Leidenschaft am Ueberzeugendsten oder bewirkt am Besten die Illusion | wer in Leidenschaft spricht |
| πιθανώτατοι ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως (συνομοιοπαθεῖ ἀεὶ ὁ ἀκούων) | οἱ ἐν πάθεσιν (τῷ παθητικῶς λέγοντι). |

3. Darnach Vorschrift der Poëtik:

| | |
|---|---|
| Wenn man der Darstellung recht das πιθανόν, die Illusion, geben, sie sympathisch wirksam und überzeugend machen will, | so muss man soviel als möglich auch den leidenschaftlichen Stil anwenden. ὅσα δυνατὸν τοῖς σχήμασι συναπεργαζόμενον. |

In dem πιθανώτατοι ist daher der Zweck der Vorschrift deutlich angezeigt.

Der Zusammenhang des Capitels ist desshalb durch diese Auffassung viel schöner. Aristoteles spricht von der Composition und der Darstellung derselben in der Rede und giebt drei Anweisungen, 1) wie das ἐναργές (die dramatische Anschaulichkeit) zu erreichen; 2) welche Eigenschaften man der Diction geben müsse, um das πιθανόν (die Illusion oder sympathische Hingebung), hervorzubringen; 3) wie man bei der Composition erst die Idee zu entwickeln und dann auszuführen habe.

Da nun Aristoteles aus dem Vorigen noch eine Folgerung zieht, so kann sie uns eine erwünschte Probe abgeben. Denn wenn die früheren Erklärer Recht hätten, so müsste natürlich etwas ganz anderes

folgen, als wenn die obige Auffassung dem Sinne des Autors entspräche. *Διο εὐφυοῦς η ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐξεταστικοί εἰσίν.* Käme es nun auf schauspielerische Selbstdarstellung der Leidenschaften an und wäre wirklich der Dichter genöthigt, womöglich von allen diesen Leidenschaften selbst zerrüttet zu werden — so könnte das *διὸ* offenbar nur folgern, dass die leidenschaftlichste Anlage uns zur Schauspielkunst und vermittelst dieser zur Dichtkunst befähigt. Allein merkwürdiger Weise hat sich kein einziger Erklärer durch die Strenge der Logik soweit von der Wahrheit des Textes entfernt. Vielmehr übersetzen fast alle so, dass wir in Uebereinstimmung mit der obigen Beweisführung dennoch ihre Uebersetzung annehmen können. Denn nach dem Zusammenhange kann das *διὸ* nur folgern, dass, wenn nämlich die Dichtung ihre Illusion (das *πιθανόν*) besonders durch den leidenschaftlichen Stil erhält, zur Dichtkunst diejenigen vorzüglich berufen sind, welche entweder wie durch göttliche Eingebung oder durch klug-besonnenes Ausforschen das Richtige d. h. die den verschiedenen Leidenschaften entsprechenden Wendungen des Stils (*σχήματα τῆς λέξεως* — *η οἰκεία λέξις*) treffen. Und in diesem Sinne übersetzt also Susemihl: „Und so fordert denn die Poësie entweder einen mit hohem Verstande begabten oder einen enthusiastischen Menschen, denn der letztere weiss sich in den darzustellenden Affekt leicht hineinzuversetzen, der erstere aber durch Prüfung das Treffende aufzufinden". So Ritter: *qui animo commotiores (οἱ μανικοί) facile in quodlibet finguntur (εὔπλαστοί εἰσιν), h. e. facile quemcunque animi habitum ipsi induere ideoque verbis exprimere possunt; alteri autem qui solertis ingenii sunt (οἱ εὐφυεῖς), inclinant ad anquiren-*

*dum (ἐξεταστικοί εἰσιν), quid in quaque animi condicione et loqui et agere conveniat ideoque facile quemcunque animi habitum verbis imitari possunt.* — Der Einzige, der vielleicht der oben angezeigten Consequenz gemäss die Stelle verstand, ist Hermann: „*horum enim alteri facile aliam personam induunt (solertes facile cujusvis, quem describunt, mores induere sciunt), alteri furore abripiuntur (fanatici facile commoventur et perturbantur).* Er musste demgemäss εὔπλαστοι auf die εὐφυεῖς beziehen und ἐκστατικοί für ἐξεταστικοί in den Text aufnehmen. Allein so bewunderungswürdig auch die Consequenz des Gedankens ist, so müssen wir seine Auslegung theils verwerfen, weil sie in consequentem Widerspruch zu dem bisher als richtig Erkannten steht, theils weil sie an und für sich mit der Kunstphilosophie unseres Autors streitet. Denn nirgends lehrt Aristoteles, dass die Kunst den Leidenschaften ihren Ursprung verdankt; vielmehr bestimmt er sie als Nachahmung. Nachahmung soll aber nicht bedeuten, dass wir unsre eigenen Leidenschaften herauslassen, sondern dass wir das Leben der Andern abbilden und das einem Jeden Eigenthümliche zu treffen wissen. Darum ist klar, dass auch Hermann's Berufung auf Probl. XXX. 1. nichts verschlägt; denn wenn man die ganze interessante Untersuchung über das melancholische Temperament und die Wirkungen des Weins durchliest, so sieht man, dass die melancholische Mischung der Säfte eben die ausgezeichneten Männer hervorbringt, die περιττοί, die dann als εὐφυεῖς, μανικοί, ἔνθεοι u. s. w. erscheinen, wobei aber ersichtlich, dass diese höhere Aufregung der Geisteskräfte ganz verschieden ist von dem pathologischen Zustand der in Affekt und Leidenschaft Verworrenen. Zu

vergleichen ist auch Plato's Eintheilung der *μανίαι* im *Phaedr.* S. 265. A. und B., wo die pathologische von der göttlichen unterschieden und zu letzterer die poëtische gerechnet wird.

Ich billige desshalb die Auslegung der Andern gegen Hermann. Die Stelle über die *ἀληθινὴ εὐφυΐα* hat Düntzer citirt. Vielleicht wird man den Gegensatz zwischen dem *εὐφυής* und *μανικός*, welcher offenbar in dem richtigen Handeln mit oder ohne vernünftige Ueberlegung besteht, am Besten erläutern, wenn man an den analogen Gegensatz im ethischen Gebiet erinnert, nämlich zwischen *εὐβουλία* einerseits und *εὐστοχία* oder *εὐτυχία* anderseits, welche beide durch Gebrauch oder Nichtgebrauch des *λόγος* unterschieden werden. Der Dichter muss also entweder enthusiastisch sein (*μανικοῦ* — *ἔνθεον γαρ ἡ ποίησις Rhet. III. 7.*), und desshalb durch glückliche Eingebung immer das finden (*εὔπλαστοι*), wodurch sich die verschiedenen Leidenschaften am Wirksamsten ausdrücken: daher *excludit sanos Helicone poetas Democritus.* Diese Seite lässt sich desshalb mit der *εὐτυχία* vergleichen, *Magn. mor. II. 8. ἐν γὰρ τῇ ψυχῇ ἔνεστι τῇ φύσει τοιοῦτον ᾧ ὁρμῶμεν ἀλόγως πρὸς ἃ ἂν εὖ ἔχωμεν. Καὶ εἴ τις ἐρωτήσειε τὸν οὕτως ἔχοντα, διὰ τί τοῦτο ἀρέσκει σοι οὕτω πράττειν; οὐκ οἶδα, φησίν, ἀλλ' ἀρέσκει μοι, ὅμοιον πάσχων τοῖς ἐνθουσιάζουσιν· καὶ γὰρ οἱ ἐνθουσιάζοντες ἄνευ λόγου ὁρμὴν ἔχουσι πρὸς τὸ πράττειν τι*). — Oder zweitens muss der Dichter, wenn er nicht so gewissermassen *ὑπὸ θεοῦ καὶ ἔξωθεν* (*Mor. Eudem. VII. 14.*) das Rechte trifft, doch durch vollkommene Naturanlage (*εὐφυοῦς*) über einseitige Beschränktheit erhoben das Passende durch Prüfung und Versuch ausspüren (*ἐξεταστικοί*). — Diese zweite Art entspräche dann der *εὐβουλία*. (*Eth. Nicom. VI.*

*10.* — *ο βουλευόμενος ζητεῖ τι καὶ λογίζεται* — *η εὐβουλία εἴη ἂν ὀρθότης, η κατὰ τὸ συμφέρον πρός τι τέλος.*) — Aehnlich ist auch *Top. VIII. 14.* die *κατ' ἀλήθειαν εὐφυΐα* bestimmt für: *τὸ δύνασθαι καλῶς ἑλέσθαι τἀληθές.* Und damit man aus der Poëtik selbst die Belegstellen habe, so fordert Aristoteles grade für die Erfindung der Metaphern Genie, das nicht lernbar sei (*Poët. XXII. 9. πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικον εἶναι· μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖον ἐστίν. τὸ γαρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν*).

Wenn nun Jemand noch nicht völlig überzeugt wäre von der Nothwendigkeit, die Stelle wie von mir versucht zu erklären, so wird es ihm vielleicht wichtig sein, wahrzunehmen, dass Horatius dieselbe in meinem Sinne verstanden und umschrieben hat. *De arte poetica v. 99—113.*

*Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto*
*et quocumque volent animum auditoris agunto.*

Dies ist das *πιθανόν*, was dem Gedicht zukommen muss. Erklärt wird diese Herrschaft, welche der Dichter über unser Gemüth (die Affekte) übt, durch die Sympathie, die daher durch passenden Ausdruck des Stils geweckt werden muss:

*ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent*
*humani voltus, si vis me flere, dolendum est*
*primum ipsi tibi: tunc tua me infortunia laedent,*
*Telephe vel Peleu: male si mandata loqueris,*
*aut dormitabo aut ridebo.* (*λέξις*)

Die Nothwendigkeit, dass in die Wendungen des Stils eben das Affekt-Erregende aufgenommen werde, zeigt Horaz an Beispielen, in denen er auch an das Aristotelische erinnert:

*tristia maestum*
*voltum verba decent, iratum plena minarum,*
(ὀργιζομένου λέξις)
*ludentem lasciva, severum seria dictu.*

Diese Wirkung wird nun wie bei Aristoteles auf die anerschaffne *(prius)* gemeinsame *(nos)* Natur der Menschheit zurückgeführt, die uns alle innerlich für jeden Zustand des Glücks oder Unglücks zu einer besonderen Gemüthsstimmung bewegt.

*Format enim natura prius nos* (ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως) *intus ad omnem*
*fortunarum habitum; juvat aut inpellit ad iram,*
*aut ad humum maerore gravi deducit et angit:*

Daher muss der Dichter nun eine besondere Begabung (εὐφυοῦς ἢ μανικοῦ) haben, um jedesmal die Figuren und Wendungen des Stils zu treffen, die dem darzustellenden Gemüthszustand entsprechen und ihm wahrhaft natürlich (ἀληθινώτατα) sind; denn wenn er nicht den richtigen Ausdruck findet, wie er einem wirklich Traurigen oder Zornigen u. s. w. von Natur zukommt, sondern die Wendungen des Stils gar im Widerspruch sind *(absona)* mit dem nachgeahmten Gemüthszustand, so ist's um die sympathische Wirkung geschehen und der Dichter erntet Gelächter:

*post effert animi motus interprete lingua.*
*si dicentis erunt fortunis absona dicta*
*Romani tollent equites peditesque cachinnum.*

Hierzu ist noch v. 317 hinzuzunehmen, der genauer die Nachahmung der Wirklichkeit empfiehlt und zugleich in hellem Lichte zeigt, dass daran gar nicht zu denken sei, als ob der Dichter selbst diese Leidenschaften alle in sich beherbergen müsse:

*respicere exemplar vitae morumque jubebo*
*doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.*

Ausserdem wird ja von Aristoteles überall die Poësie als Nachahmung bestimmt und nicht etwa als das schöne Ausbeben und Ausklingen eigner Leidenschaft. Aristotelisch also wäre solche Auffassung gewiss nicht. Sehr deutlich wird dies noch durch eine Stelle der Rhetorik III. cap. 2., wo Aristoteles vom Unterschied der Prosa und Poësie in Bezug auf den Gebrauch der Figuren und des Redeschmuckes überhaupt handelt: *Διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον· θαυμασταὶ γὰρ τῶν ἀπόντων εἰσίν, ἡδὺ δὲ τὸ θαυμαστόν. Ἐπὶ μὲν οὖν τῶν μέτρων πολλά τε ποιεῖ τοῦτο καὶ ἁρμόττει ἐκεῖ* (in der Poësie nämlich)· *πλέον γὰρ ἐξέστηκε περὶ ἃ καὶ περὶ οὓς ὁ λόγος· ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις πολλῷ ἐλάττοσιν· ἡ γὰρ ὑπόθεσις ἐλάττων, ἐπεὶ καὶ ἐνταῦθα* (d. h. in der Poësie), *εἰ δοῦλος καλλιεποῖτο ἢ λίαν νέος, ἀπρεπέστερον, ἢ περὶ λίαν μικρῶν — διὸ δεῖ λανθάνειν ποιοῦντας καὶ μὴ δοκεῖν λέγειν πεπλασμένως ἀλλὰ πεφυκότως· τοῦτο γὰρ πιθανόν.* Nicht also aus des Dichters vulkanischer Natur sollen die Reden seiner dramatischen Personen hervorbrechen, sondern er soll sie der Natur des nachgeahmten Gegenstandes angemessen erfinden; nur dadurch erscheinen sie als natürlich und stimmen uns sympathisch, d. h. gewinnen dasjenige *πιθανόν,* das nicht durch *ἀπόδειξις* bewirkt wird, sondern durch den Charakter des Redenden, sofern man ihn für aufrichtig und wahr und nicht für einen bloss sein Leiden erkünstelnden Betrüger hält.*) Diese Natürlichkeit sucht der Dichter.

38.

§. 3. *Ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ.* Vahlen scheint mir mit Recht das *ἐλθεῖν ἐκεῖ*

*) *Ὡς γὰρ πρὸς ἐπιβουλεύοντα διαβάλλονται κ. τ. λ.* Rhet. III. 2.

vertheidigt zu haben; allein ich glaube, man kann auch das von ihm eliminirte ἔξω τοῦ καθόλου beibehalten. Denn man kann übersetzen: „Einige Zeit später traf es sich, dass der Bruder der Priesterin dahin kam — (dies aber, dass es der Gott aus irgend einem Grunde befahl, geht über die Allgemeinheit des Dahinkommens hinaus, und der Zweck wesswegen liegt ausserhalb der Handlung) — da er nun also kam und ergriffen wurde u. s. w.“ Der Gegensatz zwischen καθόλου und μύθου, welche nicht synonym verstanden werden dürfen, bleibt dabei gerettet. Es sind die beiden Gesichtspunkte, die bei der Exposition massgebend sind; denn erstens soll die Exposition allgemein sein (ἐκτίθεσθαι καθόλου), zweitens aber muss doch auch das Etwas, nämlich die Fabel oder Handlung, in Frage kommen, welche eben allgemein exponirt wird (τοὺς λόγους — ἐκτίθεσθαι). Man kann also keinen von beiden Gesichtspunkten entbehren und das Beispiel erläutert sie treffend; denn erstens die Allgemeinheit wird durch „das überhaupt dahin kommen“ befriedigt; die nähere Motivirung, dass der Bruder zufällig Orestes hiess und seine Mutter ermordet hatte, wesshalb der Gott ihm einen Befehl ertheilt, das liegt ausserhalb der allgemeinen Exposition. Zweitens aber der Zweck, wesshalb er kam, nämlich das Götterbild der Diana zu holen, darf nicht als zur Einheit der Handlung wesentlich betrachtet werden. Diese besteht darin, dass eine Jungfrau ihren Bruder opfern sollte, aber wegen der Erkennung nicht opferte. Desshalb konnte Goethe jenen Zweck fahren lassen, ohne die Vollständigkeit der Handlung zu verstümmeln. Aristoteles schliesst also den Zweck nicht aus, weil er nicht in die allgemeine Exposition gehörte

— denn dahin gehörte er erst recht (freilich in allgemeiner Fassung), wenn die Handlung sich um diesen Zweck drehte, wenn die Tragödie sich auf die Ausführung oder das Misslingen dieses Zweckes d. h. dieser Handlung bezöge — sondern Aristoteles schliesst ihn aus, weil er ausserhalb der Handlung liegt; denn die Handlung ist: „opfern sollen, erkennen, retten". *) (*ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν· — καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία*).

Diese neue Erklärung hat das für sich, dass erstens der überlieferte Text gehalten wird, zweitens dass der Scharfsinn unseres Philosophen wegen seiner Entgegensetzung von *ἔξω τοῦ καθόλου* und *ἔξω τοῦ μύθου* eine Anerkennung gewinnt. —

Das *ἔξω τοῦ μύθου* erhält seine volle Deutlichkeit durch Analogie mit einem *terminus* der Rhetorik. Diese lehrt, dass in der Rede alles Beiwerk sei und ausserhalb der Sache (*ἔξω τοῦ πράγματος*) liege, was nicht zum Beweise gehört: also sowohl die Erregung der Affekte, als der Stil und Schmuck der Rede. Das ist eine erstaunliche Grösse der Anschauung; ja Aristoteles bedauert es für die Gerechtigkeit des Urtheils, dass man der Worte bedürfe und nicht bloss die Sachen selbst gegen einander auftreten lassen könne. Dieselbe Schärfe macht sich hier geltend, indem Aristoteles als ausser dem Mythus gelegen Alles bezeichnet, was nicht integrirender Theil der Handlung ist z. B. auch cap. 25. die Unwissenheit des Oedipus über den Tod des Laïos; denn diese gehört mit zu den Voraussetzungen des Stücks, die Handlung aber ist, was Oedipus thut, um die Pest zu beseitigen und was bei der zugleich erfolgenden Erkennung der Gräuel geschieht.

*) Ueber den Begriff des *μυθος* werde ich ausführlich handeln in Th. II. Aristot. Philos. der Kunst.

# XVIII. Capitel.

39.

Cap. XVIII. §. 10. *Τοῦτο δὲ ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις.*

Der Sinn ist, dass die Frage, ob eine Tragödie mit einer andern dieselbige oder eine andre sei, nicht durch den Stoff, sondern durch Verwicklung und Lösung entschieden werden soll. Es scheint mir desshalb wahrscheinlich, dass statt des unbestimmten *τοῦτο*, welches auf man weiss nicht was hindeutet, vielmehr *ταὐτὸ* zu lesen sei. Und zwar ganz nach dem Sprachgebrauch in der Topik. Also: „Dasselbe ist was dieselbe Verwicklung und Auflösung hat." — Diese Verbesserung ist vielleicht einfacher und logischer, als die von Vahlen (Beitr. z. Arist. Poët. 1865. S. 31.) vorgeschlagene „*τοῦτο δὲ ἐν ταύταις ἐστὶν ὧν ἡ αὐτὴ* —" denn dazu musste er auch noch „*ὁμοίαν*" vor *τῷ μύθῳ* einschieben, wodurch offenbar die Construction nur schwieriger wird. Was sollte man ferner mit *ἄλλην καὶ* anfangen? Statt *καὶ* vielleicht *ἄλλῃ* lesen? Dennoch hätte das folgende *τοῖτο* gar keine Beziehung. *Τοῦτο* muss logisch durchaus die *ταὐτότης* enthalten und darum scheint mir „*ταὐτό*" den Satz logisch und grammatisch verständlich zu machen.

40.

§. 19. *ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς.* —

Diese Stelle ist neuerdings von Susemihl merkwürdig verstanden. Er will nämlich lieber *στοχάζεται* und *βούλεται* lesen und nimmt Agathon als Subject.

Er muss natürlich sofort eingestehen: „dass Agathon einen Sisyphus gedichtet habe, wissen wir freilich nicht“. — Eine andre Verlegenheit ist das **ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι** — darum wirft er mit Heinsius diese vier Worte heraus. Er übersetzt desshalb: „War es ja doch auch beim Agathon allein dieser Fehler, der es verschuldete, wenn ein Stück von ihm durchfiel, während er in unerwarteten Wendungen [und einfachen Handlungen] auf ganz bewundernswerthe Weise die von ihm (auf das Theaterpublikum) beabsichtigten Eindrücke zu erreichen weiss.“ Diese ganze Beziehung auf Agathon ist willkürlich und schadet dem Gedanken sehr, weil wir dadurch nur eine literarische Notiz statt einer allgemeinen dramaturgischen Erkenntniss gewinnen. Ganz seltsam scheint aber jetzt Vahlen die Stelle umarbeiten zu wollen; denn er bemerkt (in dem Auszug der philos.-histor. Classe 1866 nro. IV. 31. Jan.): „In den Peripetien und dem Situationswechsel einfacher Handlungen treffen dagegen die Tragiker durch das **τραγικὸν καὶ φιλάνθρωπον** (d. h. das was nur insofern tragisch ist, als es **φιλάνθρωπον** ist) zwar den Geschmack des Publikums, erreichen aber damit die Höhe tragischer Kunst nicht, sowie sie auch das wahre dramatische **εἰκός** nicht erreichen, sondern nur jenes relative **εἰκός** in dem Sinne, wie Agathon es versteht“. Da im Texte nichts von all diesem steht, so muss man abwarten, wie Vahlen diese überraschende Annahme vertheidigen wird. Vom Geschmack des Publicums im Gegensatz zur Höhe tragischer Kunst ist gar nicht die Rede; die doppelte Wendung des **εἰκός** ist von Aristoteles so wenig hier als an mehreren anderen Stellen, wo er diesen Satz Agathon's benutzt, als wichtig geltend gemacht. Mir scheint Aristoteles zu sagen, dass es thöricht sei, der Tragödie durch

die epische episodenreiche Behandlung einen höheren Reiz verschaffen zu wollen; denn auch selbst sonst ausgezeichnete Dichter wären dadurch allein wider Erwarten durchgefallen; und man könne in dem engeren Raume der Peripetien*) und einfachen Handlungen vollkommen schön die eigentlich tragische Wirkung erreichen.

41.

§. 19. *Τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ διδόμενα μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν.*

Madius hat glücklich für *διδόμενα* das sinnentsprechende *ᾀδόμενα* gefunden; aber die Schwierigkeit ist nur halb überwunden; denn nun muss die Negation vor *μᾶλλον* eingeschaltet werden. Ich schlage desshalb vor: *τὰ ᾀδόμενα ἄλλου του μύθου ἢ ἄλλης τραγῳδίας* zu lesen. „Ihre Chorgesänge gehören einem andern Mythus oder einer andern Tragödie.“ Wodurch sowohl das *ἄλλου* dem *ἄλλης* entspricht, als auch der Gedanke passend von dem andern Mythus auf die andre Tragödie hinübergeleitet und dadurch die folgende Bemerkung über die *ἐμβόλιμα* begründet wird. — Die Negation brauchte dann nicht hineingetragen zu werden.

---

# XXVI. Capitel.

42.

## Analyse des 26. Capitels.

Dies Capitel der Probleme und Lösungen befindet sich in dem traurigen Zustande, dass es sowohl logisch als grammatisch unverständlich scheint. In der That

*) Unter Peripetien verstehe ich hier die *τραγῳδία πεπλεγμένη*.

wäre es am Schönsten, wenn von beiden Seiten Inhalt und Ausdruck einander wechselsweise zur Evidenz brächten. Aber der δεύτερος πλοῦς ist als ein vorläufiger Gewinn auch nicht zu verachten, wenn es gelänge, wenigstens den logischen Zusammenhang vollständig zu fassen. Ich meine nun zwar, dass Ritter einen guten Theil davon geleistet hat, indem er in der That die zwölf λύσεις entdeckte, ein Gewinn, der durch die neueste Aufzählung von Susemihl nicht anerkannt ist. Man begreift freilich, wesshalb Susemihl bei dem Ritter- und Düntzer schen Resultat nicht stehen bleiben konnte; denn da es diesen nicht gelang, die Eintheilung des Schlusses des Capitels von ὅλως δὲ an ebenso zu durchdringen, da letzterer vielmehr darin im Gegensatz gegen das Frühere „Vorsicht lehren lassen will in Bezug auf Dichterbeurtheilung", was ja ganz offenbar das Frühere (die λύσεις) eben auch will: so schien in der That eine ziemliche Verwirrung vorhanden zu sein und die Nöthigung obzuwalten, die von ὅλως δέ an folgenden Gesichtspunkte, wie Hermann thut, mit unter die zwölf Arten aufzunehmen. Ich will versuchen, indem ich die von Ritter gefundenen zwölf λύσεις anerkenne, nun auch diese Eintheilung durch das Verständniss des Capitelschlusses zu befestigen und dadurch möglichst das ganze Capitel als in sich zusammenhängend und vollständig nachzuweisen. Ich läugne aber nicht, dass hier und da die grammatische Auflösung noch gefunden werden muss und damit erst die ganze Gewissheit sich gewinnen lässt.

Gehen wir von dem Schlusse des Capitels aus. Aristoteles sagt abschliessend: τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ως βλαβερὰ ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων

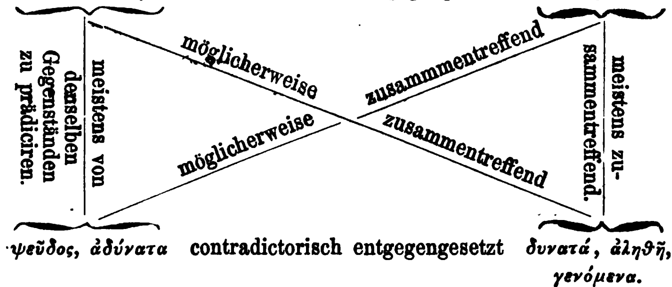
ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶ δὲ δώδεκα. Unsere erste Aufgabe ist daher, diese fünf εἴδη zu definiren, was bis jetzt noch nicht geschehen ist; denn es geht nicht an, mit Susemih sie einem „Fälscher" zuzuschieben, der nicht bemerkt habe, dass „wenn das Undenkbare und Unmögliche auch nicht geradezu zusammenfallen, sie doch unmöglich von Aristoteles selbst als zwei völlig verschiedene Gesichtspunkte nebeneinander gestellt sein können", und dass „Beides ferner sich von dem Kunstwidrigen nicht trennen lässt". Freilich scheint das ἄλογον und ἀδύνατον häufig ganz vermischt gebraucht zu werden, aber wo es unterschieden und nebeneinander gestellt wird, muss man den Unterschied erforschen und festhalten, soviel als möglich.

1. Ὡς ἀδύνατα. Wir wissen aus Metaph. Δ. in wie vielen Bedeutungen dasselbe sowie sein Gegentheil gebraucht wird. ἀδύνατον μὲν οὗ τὸ ἐναντίον ἐξ ἀνάγκης ἀληθές. Da nun das Gegentheil das δυνατόν ist und dieses drei Bedeutungen hat: 1) τὸ μὴ ἐξ ἀνάγκης ψεῦδος, 2) τὸ ἀληθὲς εἶναι, 3) το ἐνδεχόμενον ἀληθὲς εἶναι, so hat dementsprechend auch das ἀδύνατον diese drei Bedeutungen. Also unmöglich ist, dessen Gegentheil 1) nicht nothwendig falsch, 2) wahr, 3) möglicher Weise wahr ist. Der Gegensatz ist hier also einfach: ἀληθές und ψεῦδος, wahr oder falsch? Z. B. τον ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, das ist falsch; denn das Pferd geht nicht im Passgang. Oder οἷον τὰ περὶ τῶν ὅπλων „ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος" — dies ist aber nicht falsch, denn es verhielt sich so (ἀλλ' οὕτως εἶχεν), es war dies grade der Gebrauch damals, wie noch jetzt bei den Illyriern (οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί). — Dies ist also ein ganz scharf bestimmter Gesichtspunkt, nach dem das erste ἐπιτίμημα erfolgen kann.

2. *Ὡς ἄλογα.* Wir wissen nun aus cap. 9, dass die Poësie nicht die Aufgabe hat, schlechthin das Wirkliche und historisch Wahre darzustellen, sondern dass sie sogar auch das Unmögliche (*ἀδύνατον*) getrost brauchen darf, wenn es ihr gelingt, dieses als wahrscheinlich und glaublich (*πιθανόν*) erscheinen zu lassen. Das Gebiet der Poësie ist also durch den Begriff des *δοκεῖ* und *εἰκός* abgesteckt; der Dichter muss die Meinung der Menschen, als wären seine Erdichtungen möglich und natürlich, für sich haben; ja um sich diese Zustimmung zu verschaffen, darf und muss er uns zu täuschen suchen, indem wir unwillkürlich Paralogismen zu machen von ihm unmerklich gezwungen werden, in welcher Kunst Homer stark war. Wenn der Kritiker desshalb mit dem ersten *ἐπιτίμημα* kommt, dass das Dargestellte unmöglich und unwahr sei, so kann der Dichter sich getrost auf das Privilegium seines Gebietes zurückziehen und antworten *οὐκ ἀληθῆ, ἀλλὰ δοκεῖ* oder *ἀδύνατον μέν, πιθανὸν δέ.* Wir sehen desshalb klar, dass auf diesem Gebiet nun ein neuer Gesichtspunkt geltend gemacht werden muss für ein richtiges *ἐπιτίμημα*, und dieser ist der Verstoss gegen die *δόξα*, gegen das *πιθανόν.* Dies ist das *ἄλογον.* Solcher Verstoss ist vielleicht für die Poësie nicht ganz zu vermeiden, aber dann hat der Dichter entweder uns zu unmerklichen Fehlschlüssen zu veranlassen, oder muss durch sonstige Vorzüge das Absurde verstecken und versüssen (*τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ηδύνων το ἄτοπον*) oder er muss es wenigstens ausserhalb des causalen Zusammenhanges der Handlung stellen (*ἔξω τοῦ μυθεύματος*). Jedenfalls ist es klar, dass die beiden *ἐπιτιμήματα* vollberechtigt nebeneinander stehen, und dass daher auch Vahlen's Auffassung (S. 34. Z. Kr. Ar. Schr. 1861), als wäre das Unver-

nünftige (ἄλογον) „eine Species des Unmöglichen“ (ἀδύνατον), unhaltbar ist; denn erstens kann etwas ἀδύνατον sein und doch nicht ἄλογον (cap. 25. §. 7. und 8.), weil πιθανόν. Und zweitens kann etwas ἄλογον sein und doch nicht ἀδύνατον, sondern sogar dessen Gegentheil δυνατόν und ἀληθές und γενόμενον (cap. 25. δυνατὰ ἀπίθανα und cap. 9.). Will man nun begreifen, wie es zugeht, dass Susemihl dieses deutlichen Aristotelischen Gegensatzes sich nicht erinnert hat, als er die Nebeneinanderstellung von ἀδύνατα und ἄλογα einem Fälscher zuschrieb, so muss man die scheinbare Vermischung von Beiden bei Aristoteles betrachten. Es ist klar, dass ἄλογον den Begriff des δυνατόν und ἀδύνατον voraussetzt und dass es nur diesen Begriff in der Sphäre der Ueberzeugung und Meinung bezeichnet. Es kann also etwas ἀδύνατον sein und doch πιθανόν, aber sobald der Menge das ἀδύνατον ein ἀδύνατον zu sein scheint, so wird es ἀπίθανον und ἄλογον. Daher kommt es, dass die Begriffe des δυνατόν und πιθανόν und εἰκός in cap. 9. vermischt zu werden scheinen. Der Gegensatz ist aber ganz klar nach folgendem Schema:

ἀπίθανα, ἄλογον contradictorisch entgegengesetzt πιθανά, εἰκότα




Uebrigens ist diese Terminologie dem Aristoteles aus der Platonischen Schule überkommen und

findet sich schon auf's Schärfste z. B. im *Phaedr. 272. E. 273. B. D.* „το παράπαν γὰρ οὐδὲν ἐν τοῖς δικαστηρίοις τούτων ἀληθείας μέλειν οὐδενί (keinem Redner), ἀλλα τοῦ πιθανοῦ· τοῦτο δ' εἶναι τὸ εἰκός, ᾧ δεῖν προσέχειν τὸν μέλλοντα τέχνῃ ἐρεῖν. οὐδὲ γαρ αὖ τὰ πραχθέντα (bei Aristoteles: τὰ γενόμενα) δεῖν λέγειν ἐνίοτε, ἐὰν μὴ εἰκότως ᾖ πεπραγμένα (bei Aristoteles: δυνατὰ ἀπίθανα), ἀλλὰ τὰ εἰκότα — καὶ πάντως λέγοντα τὸ δη εἰκὸς διωκτέον εἶναι, πολλα εἰπόντα χαίρειν τῷ ἀληθεῖ". Ferner die Definition des εἰκὸς: „μή τι ἄλλο λέγει το εἰκὸς ἢ τὶ τῷ πλήθει δοκοῦν."

3. Ὡς βλαβερά — Ich wundere mich, dass die Erklärer sämmtlich diesen *terminus* unerörtert gelassen haben. Gleichwohl ist er von grosser Wichtigkeit auch bei der Beurtheilung des Zwecks der Tragödie überhaupt. Susemihl übersetzt „sittenverderblich"; mit Recht, aber er begründet die Uebersetzung nicht aus dem Zusammenhang des Capitels. Es fragt sich eben, woher plötzlich dieser scheinbar im ganzen Capitel nicht berücksichtigte Gesichtspunkt kommt, wie er mit den übrigen durch das οὖν als Consequenz der früheren Erörterung erscheinen kann. Was Aristoteles unter βλαβερόν versteht, ist aus *Polit. VIII.* 5. klar: ὅσα γὰρ ἀβλαβῆ τῶν ἡδέων, οὐ μόνον αρμόττει πρὸς τὶ τέλος ἀλλὰ καὶ πρὶς τὴν ἀνάπαυσιν und *VIII. 7.* ομοίως δὲ καὶ τὰ μέλη καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἰβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις. Die Wirkung der Kunst wird bei ihm also genau ethisch abgemessen und das Schädliche bezieht sich auf die Sitten der Leser oder Hörer. Und es trifft die Kunst ein Tadel, wenn sie der Sittlichkeit schadet. Wie die Alten dies auffassten, sieht man gut bei Plutarch: „Wie Jünglinge die Dichter lesen müssen". *) Er zeigt dort, wie

*) Πῶς δεῖ τον νέον ποιημάτων ἀκούειν.

man den schädlichen Einfluss selbst schändlicher Handlungen und Grundsätze, die in der Dichtung vorkämen, durch die Ueberlegung beseitige,*) dass sie eben von nichtswürdigen Personen geübt und ausgesprochen würden, was Homer**) immer treffend hinzufüge. Oder indem man sehe, wie die Dichtung schlimme Folgen aus der Schlechtigkeit der Personen hervorgehen lasse***). Oder indem der Dichter einer schlechten Gesinnung eine edle dialektisch entgegensetze. †) Besonders müssten die jungen Leute sich erinnern, dass die Dichtkunst nicht lauter vollkommene und edle Menschen nachahme, sondern solche,††) die auch noch mit Leidenschaft, Unwissenheit und irrigen Meinungen behaftet sind; darum denn vorzüglich in den Tragö-

---

*) Ἂν οὖν ὑπομιμνήσκωμεν τοὺς παῖδας ὅτι ταῦτα οὐκ ἐπαινοῦντες οὐδὲ δοκιμάζοντες, ἀλλ' ὡς ἄτοπα καὶ φαῦλα φαύλοις καὶ ἀτόποις ἤθεσι καὶ προσώποις περιτιθέντες γράφουσιν, οὐκ ἂν ὑπὸ τῆς δόξης βλάπτοιντο τῶν ποιητῶν. Ἀλλὰ τοὐναντίον ἡ πρὸς τὸ πρόσωπον ὑποψία διαβάλλει καὶ τὸ πρᾶγμα καὶ τὸν λόγον, ὡς φαῦλον ὑπὸ φαύλου καὶ λεγόμενον καὶ πραττόμενον. *Pag.* 18. *F.*

**) Ἄριστα δὲ Ὅμηρος τῷ γένει τούτῳ κέχρηται· καὶ γὰρ προδιαβάλλει τὰ φαῦλα καὶ προσυνίστησι τὰ χρηστὰ τῶν λεγομένων. *Pag.* 19. *A. B.*

***) Ἡ γὰρ τῶν φαύλων διάθεσις ἔργων καὶ μίμησις ἂν προσαποδῷ τὴν συμβαίνουσαν αἰσχύνην καὶ βλάβην τοῖς ἐργασαμένοις, ὠφέλησεν, οὐκ ἔβλαψε τὸν ἀκροώμενον *Pag.* 20. *B.* Sowie auch p. 23. C. die Beispiele für den Vers:

Εἱμαρμένον γὰρ τῶν κακῶν βουλευμάτων
Κακὰς ἀμοιβάς ἐστι καρποῦσθαι βροτοῖς.

†) *Pag.* 20. *E.* seqq. Wobei auch 21. *F.* Sophocles getadelt wird: πολλὰς γὰρ ἀνθρώπων μυριάδας ἐμπέπληκεν ἀθυμίας περὶ τῶν μυστηρίων ταῦτα γράψας κ. τ. λ.

††) Οἰέσθω μίμησιν εἶναι τὴν ποίησιν ἠθῶν καὶ βίων καὶ ἀνθρώπων οὐ τελείων οὐδὲ καθαρῶν οὐδ' ἀνεπιλήπτων παντάπασιν, ἀλλὰ μεμιγμένων πάθεσι καὶ δόξαις ψευδέσι καὶ ἀγνοίαις — — — ἀβλαβῆ παρέξει τὴν ἀκρόασιν —.

dien, in denen die Helden ihre strafbaren und schändlichen Sitten so klug zu vertheidigen wüssten, *) sofort jeder für sich als Richter Lob oder Tadel bereit haben müsste. — Diese Betrachtungen sind ganz im Geiste des Alterthums, wie er denn auch erzählt, dass die Athener lauten Beifall zu erkennen gaben, als Euripides im Aeolus von der Scene herab sagen liess: „Nichts ist sonst schändlich, als was jeder dafür hält", und dass Antisthenes sie gleich gestraft habe: „Was schändlich ist, ist schändlich, wofür Du's auch hältst". **) — Es muss nun gezeigt werden, wie und wo Aristoteles das *βλαβερόν* in dem Früheren angedeutet hat. Direct allerdings hat er nichts darüber gesagt in der Poëtik; aber da wir aus Pol. VIII. wissen, dass die Musik so grossen Einfluss auf die Sitten der Menschen hat und dass er sie desshalb nach ihren Arten für die Erziehung genau eintheilt, dass er ferner verbietet, der Jugend die Gemälde des Pauson zu zeigen und dagegen Polygnot empfiehlt, so sehen wir schon, dass dementsprechend in Poët. 13. die Formen der Tragödie sittlich abgemessen werden, um nicht als ein *μιαρόν* einschliessend, auch *βλαβερά* zu werden und dass cap. 15. daher die Darstellung der Besseren und Idealisirung empfohlen wird. (*Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν*

---

*) *Μάλιστα δὲ τοῦτο ποιεῖν δεῖ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ὅσαι λόγους ἔχουσι πιθανοὺς καὶ πανούργους ἐν πράξεσιν ἀδόξοις καὶ πονηροῖς. Οὐ πάνυ γὰρ ἀληθὲς τὸ τοῦ Σοφοκλέους λέγοντος „Οὐκ ἔστ' ἀπ' ἔργων μὴ καλῶν ἔπη καλά·" καὶ γὰρ οὗτος εἴωθεν ἤθεσι φαύλοις καὶ ἀτόποις πράγμασι λόγους ἐπιγελῶντας καὶ φιλανθρώπους αἰτίας πορίζειν.* Pag. 27. F.

**) *Ἀντισθένης μὲν εὖ μάλα τοὺς Ἀθηναίους ἰδὼν θορυβήσαντας ἐν τῷ θεάτρῳ „Τί δ' αἰσχρὸν, ἣν μὴ τοῖσι χρωμένοις δοκῇ;" παραβάλλων εὐθύς, „Αἰσχρὸν τό γ' αἰσχρὸν, κἂν δοκῇ κἂν μὴ δοκῇ"* — Pag. 33. C.

ἡ τραγῳδία βελτιόνων ἢ καθ' ημᾶς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν.) So ist denn klar, dass in unserem Capitel das βλαβερόν da als Kehrseite erscheint, wo wie §. 11. die Forderung des βέλτιον und οἷα δεῖ hervortritt, ἐὰν ἐπιτιμᾶται, ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' οἷα δεῖ mit Bezug auf Sophocles im Gegensatz zu Euripides, und §. 28. το γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν πρὸς ἅ φασι τἄλογα, und §. 31. ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηδὲν χρήσηται τῇ πονηρίᾳ und §. 15. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηται τινι ἢ πέπρακται u. s. w. Wir sehen also genügend, wann Aristoteles das ἐπιτίμημα ὡς βλαβερά ergehen lassen wird, nämlich wann ohne die in den λύσεις vorgesehenen Entschuldigungsgründe die Forderung der Idealität verletzt und uns also ein Bild gemeinerer Menschheit vom Dichter geboten wird. Aristoteles geht darin auf Plato zurück, ohne dessen Radicalismus zu theilen. Καὶ μην τοῖς γε ἀκούουσι βλαβερά· πᾶς γὰρ ἑαυτῷ ξυγγνώμην ἕξει κακῷ ὄντι, πεισθεὶς (nämlich von den Dichtern) ὡς ἄρα τοιαῦτα (nämlich ἔργα δεινὰ und ἀσεβῆ) πράττουσί τε καὶ ἔπραττον καὶ οἱ θεῶν ἀγχίσποροι, Ζηνὸς ἐγγὺς — ὧν ἕνεκα παυστέον τους τοιούτους μύθους, μὴ ἡμῖν πολλὴν εὐχέρειαν ἐντίκτωσι τοῖς νέοις πονηρίας. *Rep.* 391. *E.* — *)

---

*) Daher dürften wohl auch die scharfsinnigen Schlussfolgerungen Sauppe's (Ueber die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien S. 12 ff.) hierdurch näher bestimmt werden. Er sagt: „Man hat ferner gefragt, ob diese Richter nur ein ästhetisches Gutachten über den dichterischen Werth der Stücke und die künstlerische Vollendung der Darstellung zu geben oder die Stücke auch einer sittlichen und religiösen Censur zu unterwerfen hatten und wenn sie einen Dichter

4. *Ως υπεναντία.* Diesen Begriff haben die Ausleger schlechtweg als „das Widersprechende“ gefasst, ohne zu bemerken, dass doch das Unmögliche (*ἀδύνατον*) und das Unwahrscheinliche (*ἄλογον*) auch ein Widersprechendes ist; denn ersteres widerspricht der Wahrheit, letzteres der Meinung. Entweder ist also die Nebeneinanderstellung der drei Begriffe ganz fehlerhaft, wie sie meinen, oder wir müssen den Begriff des *ὑπεναντίον* beschränken dürfen. Glücklicher Weise zeigt uns die Verlegenheit der Kritiker den richtigen Weg; denn sie mühten sich vergeblich ab, die Worte *τα δ' υπεναντία ὡς εἰρημένα* *) zu deuten, indem sie

in einer solchen Beziehung schuldig fanden, denselben irgendwie in Strafe zu nehmen berechtigt waren“. Worauf er sich so entscheidet: „Wir haben also gewiss nur ein ästhetisches Urtheil der Kampfrichter über die Dichtungen anzunehmen.“ — Aus obiger Darstellung ergiebt sich nun, dass diese Entscheidung so zu verstehen, dass diese Gesichtspunkte für das griechische Bewusstsein gar nicht trennbar waren, sondern dass jede nicht wegen der Charakteristik nothwendige, unsittliche oder irreligiöse Seite der Dichtung (*βλαβερόν*) auch den ästhetischen Werth derselben herabsetzte, wesshalb das Urtheil der Richter dadurch ebenfalls mit bestimmt wurde und nach den von Sauppe citirten Fällen und *Rhet. III.* 15., wo die Worte des Euripides „*ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος*“ als Grund einer Anklage angeführt werden, ist es wahrscheinlieh, dass die Griechen diese sittliche und religiöse Censur eher zu streng geübt haben. Darin ferner scheint mir Sauppe sehr treffend zu entscheiden, dass er es nicht den Richtern übergiebt, selbst Anklagen zu erheben und Bestrafungen über die Dichter zu verhängen, sondern diese etwaigen *προβολαὶ* in der Volksversammlung am Tage nach den *Pandia* verhandeln lässt.

*) Dass ich *ὡς εἰρημένα* schlechtweg übersetze „als Gesagtes“ ohne jede Beziehung weder auf die Meinung oder Absicht des Autors noch der von ihm erwähnten Personen scheint mir durch seinen Sprachgebrauch gestattet. Denn er braucht *ὡς* ganz sachlich, um eine Beziehung an einem Gegenstande

theils *ως* vor *ὑπεναντία* setzten, theils wie Düntzer gewaltthätig übersetzen wollten: „das Widersprechende, wie man sagt, *repugnantia quae vocant*“. Wenn wir aber genau der Ueberlieferung folgen, so ergiebt sich der Sinn ganz einfach: „das Widersprechende als Gesagtes d. h. in den Worten, in der Darstellung des Gegenstandes durch die Rede (*λέξις*).“ Denn dem *ὡς εἰρημένα* kann man die *ἄλογα* und *ἀδύνατα* entgegenstellen, wie z. B. cap. 17. 1. gleich solche Widersprüche in den Handlungen gezeigt werden und wie dicht vorher das *ἄλογον* in den Ereignissen besprochen wird *εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι* — wozu nun das *τα δ' ὑπεναντία ὡς εἰρημένα* in Gegensatz tritt, bei dem man auf das *ἃ αὐτὸς λέγει καὶ ὃ ἂν φρόνιμος ὑποθῆται* Rücksicht nehmen muss. Und dies ist auch die beim Aristoteles sonst gebräuchliche Anwendung des *terminus*: z. B. gleich im Anfang der *Topica* finden wir dieselben Worte: *ἡ μὲν πρόθεσις τῆς πραγματείας μέθοδον εὑρεῖν, ἀφ' ἧς δυνησόμεθα*

---

herauszuheben. In dem Beispiel *Nicom. VIII.* 10. 4. *χρῶνται γὰρ ὡς δούλοις τοῖς υἱέσι* könnte man zwar die Ansicht der Perser mit hineinlegen; aber in Fällen wie *Nicom. VIII.* 2. *ὥστε φιλητὰ ἂν εἴη τἀγαθόν τε καὶ τὸ ἡδὺ, ὡς τέλη* und *V.* 2. (9) *τὰ μὲν ὡς μέρη, τὰ δ' ὡς ὅλα* und *Metaph.* 1052. *b.* 10. *οὐ γὰρ τὸ αὐτὸ πυρὶ καὶ στοιχείῳ εἶναι, ἀλλ' ὡς μὲν πρᾶγμά τι καὶ φύσις τὸ πῦρ στοιχεῖον, τὸ δὲ ὄνομα* — ferner *Metaph.* 1054. *a.* 21. *τὸ ἓν καὶ τὸ πλῆθος ὡς ἀδιαίρετον καὶ διαιρετόν* und gleich weiter *οὔτε κατὰ στέρησιν λέγεται θάτερον οὔτε ὡς ἀντίφασις οὔτε ὡς τὰ πρός τι λεγόμενα* — in diesen Fällen sieht man, dass die subjective Schattirung ganz zurücktritt gegen die bloss sachliche Hervorhebung einer Beziehung an dem betrachteten Begriffe. Wäre nun *εἰρημένα* mit einem Object verknüpft, wie *ὡς εἰρηκότες ὅ τι δοκεῖ*, so wäre die subjective Fassung indicirt; hier aber hat es ganz den Werth eines Substantivs oder Adjectivs wie oben *ὡς μέρη, ὡς πρᾶγμα, ὡς ἀδιαίρετον.*

συλλογίζεσθαι περὶ παντὸς τοῦ προτεθέντος προβλήματος ἐξ ἐνδόξων καὶ αὐτοὶ λόγον ὑπέχοντες μηδὲν ἐροῦμεν ὑπεναντίον, was nicht bedeutet, dass man nicht irgend etwas sage, was der Wahrheit widerspricht oder der Geschichte oder der Meinung bedeutender Männer, sondern nur nicht „was ein Widerspruch gegen das von uns selbst Gesagte wäre.“ Fasst man den Ausdruck nun in dieser Beschränkung, die durch den Text selbst angezeigt ist, so verschwindet sofort die Schwierigkeit der Nebeneinanderstellung und wir sehen unmittelbar, dass mit diesen υπεναντία die sechs Auflösungen nach der λέξις*) in Erinnerung gebracht werden, von denen ja jede eine Art ist, wie man einen scheinbaren Widerspruch in den Worten beseitigen kann. (Daher auch ὅταν ὄνομά τι ἐναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν und ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὐτῶν οἰήσει wo etwas, was ein ἄλογον zu sein scheint, aber nicht ist (ὡς εἰρηκότες ὅτι δοκεῖ) durch richtige Deutung der Worte und Verwandlung von Icarios in Icadios als widerspruchslos erwiesen wird.)

5. Ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην — Es bleibt uns das fünfte ἐπιτίμημα übrig und wir müssen sehen, ob Aristoteles gegen Susemihl's Vorwurf, dass die ersten beiden Gesichtspunkte sich von dem Kunstwidrigen nicht trennen liessen, vertheidigt werden kann. Dazu müssen wir also versuchen zu erkennen, ob wirklich immer wo ein ἄλογον und ἀδύνατον auch das Kunstwidrige gesetzt worden sei. Aber man sieht ja sofort, erstens dass die Kunst recht gut ἀδύνατα brauchen kann, wenn sie uns mit unseren eigenen Fehlschlüssen zu täuschen weiss; und zweitens dass sie auch ἄλογα aufnehmen dürfe, womöglich zwar

*) Τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὁρῶντα δεῖ αναλύειν — (§. 16.)

nicht in die Handlung selbst, aber doch in das ihr Vorhergehende, und dass das Epos darin noch eine viel grössere Freiheit hat, als die Tragödie. Offenbar also sondert sich der Gesichtspunkt des Kunstwidrigen ab von den beiden ersten ἐπιτιμήματα und Aristoteles kann die Nebeneinanderstellung der fünf Gründe zum Tadel als seiner würdig behalten. — Die ὀρθότης κατὰ τέχνην ist früher genau angegeben §. 8. ὀρθῶς ἔχει εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς. Und das τέλος ist die tragische Wirkung: εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον. Und als Beispiel dient die Verfolgung des Hektor, die zwar ein ἄλογον und γελοῖον bei der dramatischen Darstellung enthalten würde, im Epos aber kunstgerecht ist. Oder solche ἀδύνατα (ἁμαρτήματα) wie gehörnte Hindinnen und Pferde mit Passgang. Ueber diese untergeordneten Gesichtspunkte erhebt sich der Blick auf den Zweck und die Wirkung der Kunst und diese lässt sich ihre Richtigkeit eben nur nach ihrem eignen Massstabe abmessen. Sobald dieser Zweck aber nicht erreicht wird, dann treten allerdings die ἄλογα und ἀδύνατα der Dichtung hervor, die aber wie gezeigt an sich nicht hinreichen, um das Wesen des Kunstgerechten mit zu umfassen.

Gehen wir nun so mit dem Schlüssel in der Hand an unser Capitel. Zuerst ist klar, dass es nicht nur wie Düntzer S. 102 ff. will, sich um die epische Poësie handelt und dass Aristoteles bloss die Beurtheilung Homer's zu leiten gesucht hätte. Denn die Darstellung ist einerseits allgemein und berücksichtigt ebensosehr Sophocles und Euripides wie Homer; andererseits werden die specifisch epischen Eigenschaften der Poësie übergangen, also namentlich die Episoden und die Rechte, die aus der Erzählung folgen im Gegensatz zur dramatischen Darstellung.

Da aber Susemihl mit Recht bemerkt, dass in unserem Capitel „jede Rücksichtnahme auf die eigenthümliche Natur der Komödie fehlt", (S. 10) so kann ich nicht begreifen, wie derselbe zugleich meint, dass diese Betrachtungen „auf jede Gattung von Poësie anwendbar seien (S. 10.)" und (S. XX.) sich auf „dichterische Darstellungen" überhaupt bezögen. Wir müssen daher das Capitel auf die Probleme und Lösungen im Bereiche der ernsteren Poësie beschränken, also auf die bisher abgehandelten Gattungen der Tragödie und des Epos, und können darum wohl auch nicht läugnen, dass es einen angemessenen Platz am Schluss der speciellen Abhandlung der beiden Gattungen erhalten hat.

Der erste Abschnitt unseres Capitels geht nun bis §. 7. *ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν*, womit also die *λύσεις* anfangen. Es fragt sich daher: was enthält der erste Abschnitt? Susemihl sagt mit Recht: „allgemeine leitende Gesichtspunkte für die Anklage und Vertheidigung"; allein es fehlt dabei die Aristotelische Begründung und die Beschränkung auf die Poësie. Wir müssen erst wissen, was *προβλήματα* bedeutet. Die Probleme stellen das in Frage, was die *πρότασις διαλεκτική* (*ἐρώτησις ἔνδοξος ἢ πᾶσι ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς σοφοῖς Top. I. 10.*) zur Prämisse, zum Grunde des Schlusses macht. Demgemäss enthalten *πρότασις* und *πρόβλημα* dasselbe, nur unterschieden durch die Art der Gewissheit der Gegenstände. Was also enthalten sie? *Πᾶσα δὲ πρότασις καὶ πᾶν πρόβλημα ἢ γένος ἢ ἴδιον ἢ συμβεβηκὸς δηλοῖ. Top. I. 4.* Diese Bestimmungen: das Generische, Eigenthümliche und Zufällige sind *τὰ ἐξ ὧν οἱ λόγοι* und *τὰ περὶ ὧν οἱ συλλογισμοί* und mithin drehen sich die dialek-

tischen Prämissen und Fragen um diese Attribute. — Damit kehren wir zur Poëtik zurück. Will Aristoteles Probleme und Lösungen derselben in Bezug auf die Dichtung geben, so muss er vor Allem, ἐκ τίνων οἱ λόγοι nachweisen, d. h. er muss diejenigen Attribute der Poësie (generische, eigenthümliche*) und accessorische) angeben, welche zum Inhalt der Fragen (προβλήματα) gemacht werden können. Dadurch wird nun sofort klar, dass die Ausleger wohl irrig die εἴδη als die Arten der Probleme auffassen. Susemihl übersetzt: „Was die Probleme und Lösungen derselben anlangt, so dürfte es klar werden, von wie vieler- und welcherlei Arten dieselben sind“. Ebenso Düntzer S. 104: „Was die Fragen und Lösungen betrifft, wie viele und welcherlei Arten es giebt“. Was wäre das für eine auffallende Bezeichnung: ἐκ πόσων τε καὶ ποίων ἂν εἰδῶν εἴη! Und später (nach Susemihl): „Die sämmtlichen Ausstellungen, welche man an Gedichten machen kann, führen sich auf fünf Arten zurück“. Aber der Text lautet: τα μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν. Ist εἰς und ἐκ dasselbe? Und darf man so gegen den Sprachgebrauch übersetzen? Als wenn διαλαβεῖν εἰς εἴδη (wie *Rhet. I. 4.*) dastände. Und ebenso: ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. Wesshalb übersetzt hier Susemihl „nach diesen Regeln“, während doch offenbar ganz dieselbe Wendung vorliegt? Ebenso ist auch ganz klar, dass ἀδύνατα, ἄλογα, ὑπεναντία u. s. w. nicht Arten von ἐπιτιμήματα sind, sondern dass die ἐπιτιμήματα aus diesen Gesichtspunkten gezogen werden, wie Aristoteles auch sagt:

*) Das Eigenthümliche ist hier im weitern Sinne sowohl als constitutives, wie als consecutives (*proprium*) zu verstehen.

*μηδεὶς δ' ἡμᾶς ὑπολάβῃ λέγειν, ὡς ἕκαστον τούτων* (die Attribute: *ἴδιον, ὅρος, γένος, συμβεβηκός*) *καθ' αὑτὸ λεγόμενον πρότασις ἢ πρόβλημά ἐστιν, ἀλλ' ὅτι ἀπὸ τούτων καὶ τὰ προβλήματα καὶ αἱ προτάσεις γίνονται.* Da nun dort oben nicht die Attribute, sondern die Negationen der Attribute genannt sind, so ist klar, dass daraus die *ἐπιτιμήματα* gezogen werden. Und es scheint hier *εἴδη* in demselben Sinne von dem geringeren Allgemeinen gebraucht zu werden, wie *Top. I. 13. γένη* von den Kategorien. *Τὰ μὲν οὖν γένη* (die Kategorien) *περὶ ὧν οἱ λόγοι καὶ ἐξ ὧν* (die vier Attribute) *καθάπερ ἔμπροσθεν εἴρηται διωρίσθω.* Dadurch bestätigt sich der Sprachgebrauch des Verfassers unserer Poëtik, den ich in den früheren Anmerkungen S. 71 betreffs der *εἴδη* und *μέρη* hervorhob. Wir müssen desshalb sagen, dass der erste Abschnitt dieses Capitels diejenigen Bestimmungen (*εἴδη*) der Dichtkunst entwickelt, aus denen die Fragen und die Lösungen abgeleitet werden. Ehe ich nun auf diese Bestimmungen (*τα ἐξ ὧν*) *) näher eingehe, muss erst noch der Begriff des *πρόβλημα* näher erörtert werden, wodurch sich für den Text mehrere Auskünfte ergeben.

*) Will man, wenn obige Nebeneinanderstellung noch nicht genügen sollte, für meine neue Erklärung des *ἐκ τίνων* weitere Belegstellen, so kann man sich in dem Abschnitt über die *loci Rhet. II.* an dem *ἐκ τῶν ἐνδόξων, ἐκ τῶν αὐτῶν τόπων, ἐκ τεττάρων, ἐκ τῶν εἰκότων* u. s. w. satt lesen. Will man aber speciell für das *φέρουσιν* ein Paar Parallelen, welche die von mir gewagte Beziehung genügend unterstützen, so erinnere ich an *Rhet. II. c.* 22. § 16. *ἐξ ὧν δεῖ φέρειν τὰ ἐνθυμήματα τόπων* u. c. 18. §. 2. *ἐξ ὧν τὰς πίστεις φέρουσιν.* — Als Beleg, dass das *ἐκ τίνων* die Principien der Untersuchung und Beurtheilung enthalte, gelte auch *de an. I.* 1. *ἔτι πολλὰς ἀπορίας ἔχει καὶ πλάνας, ἐκ τίνων δεῖ ζητεῖν· ἄλλαι γὰρ ἄλλων ἀρχαί* (Principien).

Das Wesen des πρόβλημα und der dialektischen Frage besteht darin, dass sie ein ἔνδοξον enthalten. Und ἔνδοξα sind nach *Top. I. 1.* τὰ δοκοῦντα πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς σοφοῖς καὶ τούτοις ἢ πᾶσιν ἢ τοῖς πλείστοις ἢ τοῖς μάλιστα γνωρίμοις καὶ ἐνδόξοις. Ausser diesen kommt aber auch der Fall vor, dass wir wie in der θέσις eine ὑπόληψις παράδοξος haben, die aber durch einen guten Grund befestigt ist: περὶ ὧν λόγον ἔχομεν ἐναντίον ταῖς δόξαις οἷον — — τοῦτο γάρ, εἰ καί τινι μὴ δοκεῖ, δόξειεν ἂν διὰ τὸ λόγον ἔχειν. (*Top. I. 11.*) Diese Vorbereitungen durch die Topik waren nöthig, um nun den §. 23—25. unseres Capitels zu verstehen. Dort nämlich zeigt Aristoteles, dass man oft verschiedene Auffassungen zur Beseitigung eines Widerspruchs anwenden müsse, z. B. zur Beseitigung des scheinbaren Widerspruchs, dass Telemach dem Ikarios nicht in Lacedämon begegnet. Denn vielleicht ist die Auffassung, dass Ikarios ein Laconier war, falsch und haben die Cephalenier Recht mit ihrem Ikadios. Soll desshalb der Tadel Kraft haben, so muss er als Prämisse nicht eine willkürliche subjective Annahme geben. Es scheint daher hiermit das Wesen des πρόβλημα geltend gemacht zu werden, welches ja durchaus verfehlt sein würde, wenn es kein ἔνδοξον und keinen Grund enthält. Aristoteles sagt daher ἔνιοι ἀλόγως προϋπολαμβάνουσιν, sie setzen also etwas in die Prämisse ihres Schlusses, durch den sie tadeln wollen, ohne einen Grund zu haben; und ebensowenig haben sie ein wirkliches ἔνδοξον, kraft dessen sie sagen könnten: ὅτι δοκεῖ d. h. es ist anerkannt, es ist herrschende Meinung, sondern ihr ἔνδοξον ist bloss ihre eigne Meinung, und was dieser widerspricht, scheint ihnen verwerflich (καὶ ὡς εἰρηκότες ὅτι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ᾖ τῇ αὑτῶν οἰήσει). Wenn Vahlen da-

her das καταψηφισάμενοι treffend erklärt (wie vor ihm allerdings schon Ritter S. 284, der dadurch gegen Düntzer's Angriff nro. 217 gerechtfertigt wird) als „einen starken Ausdruck für die Entschiedenheit, mit der sie gleichsam wie mit richterlichem Spruch ihre Meinung kundgeben“, so scheint er mir doch das ὅτι δοκεῖ misszuverstehen. Er will nicht übersetzen: „so scheint es“, sondern „so ist's beschlossen“ oder wie Susemihl: „so haben wir zu erkennen beschlossen“. Vielleicht ist Beides nicht so treffend, da ὡς εἰρηκότες ὅτι δοκεῖ*) offenbar das enthält, was sie hätten sagen müssen statt bloss ihr eigenes Meinen vorzubringen. Ich übersetze desshalb: „als hätten sie gesagt, es ist herrschende Meinung oder was die herrschende Meinung ist (ἔνδοξον)“. Darum darf nun hinter οἰήσει nicht mit Susemihl (Anmerk. 338.) eine Lücke angenommen werden, sondern das Folgende schliesst sich unmittelbar an, indem das οἴονται γαρ das τῇ αὑτῶν οἰήσει wieder aufnimmt. Mithin ist das πρόβλημα natürlich verkehrt; denn es enthält kein ἔνδοξον; vielmehr steht das φασί der Cephalenier entgegen und durch Berücksichtigung des ποσαχῶς ἐνδέχεται hätte man den scheinbaren Widerspruch beseitigt.

Wir kommen nun zu den begründenden Bestimmungen (ἐκ τίνων οἱ λόγοι), aus denen die Fragen und die ἐπιτιμήματα gezogen werden. Diese werden im Anfang des Capitels entwickelt und zerfallen in drei Gattungen:

a. Bestimmungen nach dem Gegenstand der Nachahmung,
b. Bestimmungen nach dem Darstellungsmittel,
c. „ nach dem Wesen der Kunst.

*) ὅ τι δοκεῖ Conjectur des Herrn Hofrath Sauppe.

a. Nach dem Gegenstand sind es drei, nämlich 1) *οἷα ἦν ἢ ἔστιν*. Dies ist also die Wahrheit oder Wirklichkeit, das *ἀληθές*. 2) Oder das *οἷα φασὶ καὶ δοκεῖ*, also was in der Meinung feststeht und anerkannt ist, das *δοκοῦν* oder *ἔνδοξον*. 3) Oder endlich das *οἷα εἶναι δεῖ*, was sein müsste, also die höhere ideale Wirklichkeit, das *βέλτιον*.

b. Nach dem Darstellungsmittel sind es mehrere; denn die poëtische Sprache hat das Recht, viele vom eigentlichen Ausdruck abweichende Wendungen zu gebrauchen, als da sind: Dehnungen, Verkürzungen, Veränderungen, Zusammensetzungen, Glossen und Metaphern, (*καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεως· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς* — *Continget dabiturque licentia, sumta prudenter*). Der Gesichtspunkt, der hier also hervortritt, allgemein bezeichnet, ist die *ὀρθότης ἡ παρὰ τὴν λέξιν* oder *τὰ διδόμενα τοῖς ποιηταῖς*.

c. Nach dem Wesen der Kunst endlich muss man den Zweck, den sie sich vorsetzt, berücksichtigen; denn da die Dichtungen allerdings aus Vorstellungskreisen gebildet werden, mit welchen andre Wissenschaften fachmässig sich beschäftigen, so muss man sehen, ob durch eine an sich richtige oder fehlerhafte Darstellung der gegen den Stoff gleichgültige Zweck der Kunst erreicht wird. Der Gesichtspunkt, der hiernach also den Inhalt der Prämissen abgiebt, ist das Kunstgerechte: *ἡ ὀρθότης κατὰ τέχνην*.

Die *εἴδη ἐξ ὧν τὰ προβλήματα* sind also fünf. Und es ist klar, dass diesen fünf auch fünf Gegentheile entsprechen müssen, aus denen dann die *ἐπιτιμήματα* gezogen werden (*τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν*). Stellen wir diese zusammen:

1. τἀληθές — ἀδύνατον
2. τὸ δοκοῦν — ἄλογον
3. τὸ βέλτιον — βλαβερόν
4. τὰ διδόμενα τοῖς ποιηταῖς — τὰ υπεναντία
5. ἡ ὀρθότης ἡ κατα τέχνην — τὸ παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην.

Hier herrscht also eine genaue Uebereinstimmung und es kommt nun darauf an, für den zweiten Abschnitt dieselbe Klarheit zu gewinnen.

Der zweite Abschnitt unseres Capitels beginnt mit den Lösungen (λύσεις), einem aus der Topik ganz bekannten *terminus*. Aristoteles verlangt, wir sollen den in den Problemen vorkommenden Tadel aus obigen Gesichtspunkten betrachten und darnach auflösen (ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν). Hier entsteht nun in Betreff der Zahl der Auflösungen die Frage, wie man den Schluss des Capitels verstehen solle: αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶ δὲ δώδεκα. Susemihl will mit Usener ὁρισμῶν für ἀριθμῶν setzen, was eine ganz unaristotelische Wendung wäre, da ja von keinen Definitionen (ὁρισμοί) die Rede war. Die Ausleger scheinen mir aber das Subject zu εἰσὶ δὲ δώδεκα falsch zu ergänzen. Denn nicht die εἰρημένοι ἀριθμοί sind das Subject, sondern die λύσεις. Wir müssen nun sehen wie durch Betrachtung derselben nach den genannten Zahlen, natürlich der begründenden Bestimmungen, zwölf Arten von Lösungen gewonnen werden.

Wir haben drei εἴδη nach dem Gegenstand, eins nach dem Wesen der Kunst, eins nach dem Darstellungsmittel — Summa fünf. Indem nun die Darstellungsmittel speciell wieder sechs Gesichtspunkte einschliessen und das Wesen der Kunst doppelt berücksichtigt werden kann, entweder nämlich nach dem

Zweck, ob dieser durch die Darstellung gewinnt, oder zweitens nach dem Verhältniss, ob die Kunst an sich Ursache des Fehlers ist, oder *per accidens* durch den Mangel des Künstlers an Kenntnissen in Bezug auf die verschiedenen Fächer der Wissenschaften — so haben wir zu den obigen drei also acht weitere **εἴδη** und es fehlt nur noch eins. Auch dies ergiebt sich, wenn von den drei ersteren das **βέλτιον** ebenfalls gespalten wird, indem es entweder an sich (**καθ' αὑτό**), oder zweitens nach den gegebenen Bedingungen (**πρός τι**) betrachtet wird (§. 15.). — Bei der Abhandlung der Lösungen muss nun ein specieller und ein allgemeiner zusammenfassender Theil unterschieden werden; der erste reicht von §. 7. bis §. 26., der zweite von §. 26—32.

**A. Specieller Theil der Untersuchung über die Auflösungen.**

Die Eintheilung der Lösungen ist nach Obigem ganz klar a. nach dem Wesen der Kunst (2). 1) Nach dem **τέλος τῆς τέχνης**. Der Fehler darnach betrachtet, erscheint als kunstgemäss, wenn er eine grössere Wirkung vermittelt, also wenn er das ist, was sonst als **οὗ οὐκ ἄνευ τὸ εὖ** bekannt ist; denn liesse sich der Zweck ohne diesen Fehler erreichen, so wäre er auch für die Kunst ein Fehler. 2) Nach der Ursache *per accidens.* Diesen Gesichtspunkt erläutert Aristoteles durch ein Beispiel aus der Malerei; denn wenn der Maler dem weiblichen Hirsch Geweihe giebt, so ist er zu tadeln vom Standpunkt der Naturkunde, also nur *per accidens;* nämlich von Seiten seiner Kunst würde ihm nur dann ein Fehler vorzurücken sein, wenn er diese Geweihe schlecht gemalt hätte, wenn also ein Mangel in seiner Kunst selbst die hervorbringende Ursache des Getadelten wäre. — Ich erkenne hier mit Ritter, Düntzer und Susemihl an, dass man dieses

Beispiel auf Pindar und die Dichtung beziehen könne. Ritter freilich stutzt schon mit Recht über die Spitzfindigkeit, die dadurch entsteht: *Hem astutias!* Und Düntzer überwindet sich und meint, trotz des Ausdrucks ἔγραψεν müsste man an Pindar *(Olymp. III, 30)* denken. Ich halte aber an dem Grundsatz fest, dass man bei der Auslegung immer die einfachste und natürlichste Erklärung vorziehen müsse. Die Worte nun „εἰ κακομιμήτως ἔγραψεν (κέρατα)" passen in ursprünglicher Bedeutung auf die Malerei, und erst metaphorisch wegen ἔγραψε auf die Dichtung. Und da Aristoteles in diesem Capitel dreimal die Malerei heranzieht, so darf unsre Stelle auch trotz der Citate aus Anacreon und Pindar das vierte Mal sein. Zuerst §. 2. ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, zweitens §. 27. οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν, wobei derselbe Ausdruck, wie oben ἔγραψεν, und wo es sich gleichfalls ähnlich wie hier um den Gegensatz des Unmöglichen und Unwahren (ἀδύνατον) einerseits und des Glaublichen und Natürlichen (πιθανόν) andererseits handelt, obgleich ich allerdings nicht das ἀπίθανον mit dem κακομιμήτως ganz gleichstellen will. Drittens wird die Malerei grade in dieser Untersuchung über die εἴδη, welche aus dem Wesen der Kunst folgen, §. 6. schon erwähnt; denn man darf doch wohl die Darstellung des Pferdes im Passgang auf die plastische Kunst beziehen. Wenn Aristoteles also bei den letzten Beispielen seine Betrachtung ohne ὥσπερ oder eine andre Partikel der Vergleichung unmittelbar durch die Malerei erläutert, so sehe ich nicht ein, wie man an unserer Stelle genöthigt sein soll, die natürlichere und einfachere Erklärung zu verlassen, um wegen ein Paar gelehrter Reminiscenzen eine so gezwungene Uebersetzung sich aufdringen zu lassen, wozu Susemihl kam: „es ist ein geringerer Fehler, wenn

der Dichter nicht wusste, dass die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn er sie so schlecht zu schildern weiss, dass man sie aus seiner Darstellung gar nicht wiedererkennt".*) Bei der Dichtkunst kommt es gar nicht auf die genaue Ausmalung an und *χρυσόκερων* ist z. B. das einzige Wort, wodurch bei Pindar die Hirschkuh und ihr Geweih geschildert wird, längst hinreichend und schön. Und die Hirschkuh erkennt man schon wieder in der Poësie, wenn sie nur Hirschkuh genannt wird. Da man's aber bei der Malerei nicht dabeischreibt, was die Figuren vorstellen sollen, so ist's bei ihr natürlicher von der ungetreuen und schlechten Abbildung eines Geweihes zu sprechen. Hätte Aristoteles an Pindar gedacht, so würde er auch wohl nach seiner Weise ein Bruchstück des Verses beigebracht und das einzige Wort *χρυσόκερων* als Beleg für eine gute Schilderung nicht unterdrückt haben.

b. Nach den Gegenständen (4). Wir kommen nun zu den specifischen Gesichtspunkten (*εἴδη*), die sich aus der Beschaffenheit der Gegenstände der Nachahmung ergeben, und wornach die Vorwürfe zu entkräften sind. Auf die drei Prädicate in den Vorwürfen (*ἀδύνατον*, *ἄλογον*, *βλαβερόν*) muss man mit den drei Normen der Nachahmung antworten (*ἀληθές*, *δοκοῦν*, *βέλτιον*), indem man jedem Begriffe nicht seinen Gegensatz, sondern einen von den andern beiden entgegenhält. Also 1) §. 11. *ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' οἷα δεῖ* d. h. gegen das *ἀδύνατον* wird das *βέλτιον* geführt. 2) §. 12. *εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν* d. h. wenn weder das *ἀληθές*, noch das *βέλτιον* trifft, (*ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὔτ'*

---

*) *Ἔλαττον γὰρ* (sc. *τὸ ἁμάρτημα*), *εἰ μὴ ᾔδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει, ἢ εἰ κακομιμήτως ἔγραψεν.*

ἀληθῆ) so hilft das δοκοῦν. 3) §. 14. Oder man macht drittens das ἀληθές geltend (ἴσως δὲ οὐ βέλτιον μὲν ἀλλ' οὕτως εἶχεν). — 4) §. 15. Den vierten Gesichtspunkt bietet, wie oben bemerkt, die Unterscheidung des βέλτιον in das Bessere an sich und das den Verhältnissen Entsprechende (πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὗ ἕνεκα).

c. Nach dem Darstellungsmittel (6). Hier aus der λέξις ergeben sich sechs Gesichtspunkte, da wir den Dichtern zur Erreichung des σεμνόν und des μὴ ἰδιωτικὸν die Abweichung von den gewöhnlichen Wendungen der Rede gestatten müssen. Es sind 1) §. 16. die Glosse, 2) §. 17. die Metapher, 3) §. 18. die Prosodie, 4) §. 19. die Diäresis, 5) §. 20. die Amphibolie, 6) §. 21. das ἔθος τῆς λέξεως. — So haben sich zwölf Arten von Lösungen ergeben und wir kommen damit zur allgemeinen Abhandlung der Lösungen.

**B. Allgemeiner zusammenfassender Theil der Untersuchung über die Auflösungen.**

Es ist überall Aristotelischer Gebrauch eine Untersuchung, die sich in das Detail zersplittert hat, wieder auf ihre wesentlichen allgemeinen Gesichtspunkte zurückzuführen. Das Verständniss, welches durch das Eingehen in's Einzelne gewonnen ist, wird durch diese Generalisirung übersichtlicher und schärfer. Das ὅλως und δεῖ ἀνάγειν zeigt uns, dass wir bis §. 32. uns noch im Gebiete der Lösungen befinden. — Dieser Abschnitt ist bisher merkwürdig missverstanden und man hat weder eine Eintheilung, noch Uebereinstimmung mit dem Früheren und doch eine lästige Wiederholung darin finden wollen. In der That aber sind die folgenden kurzen Worte die Blüte und Frucht des ganzen Capitels und obgleich gegen das Frühere gehalten relativ neuen Inhalts, doch zugleich in durchgängiger Uebereinstimmung damit.

Es zerfällt nun diese allgemeine Betrachtung wieder in die oben durchgeführten drei Eintheilungsglieder; denn *a)* entweder kann man die gegen die Poësie selbst gerichteten Vorwürfe betrachten; so nennt er hier passend die Beziehung auf den Gegenstand der Darstellung: **ὅλως τὸ ἀδύνατον πρὸς τὴν ποίησιν**; *b)* oder man hat bloss die sprachlichen Anstösse vor Augen: **τὰ ὑπεναντία ὡς εἰρημένα**; *c)* oder drittens man betrachtet die Richtigkeit der Kunst (§. 31.).

*a.* **ὅλως τὸ ἀδύνατον πρὸς τὴν ποίησιν.** Wir erinnern uns an die drei Gesichtspunkte 1) **τἀληθές**, 2) **τὸ δοκοῦν** und **πιθανόν**, 3) **τὶ βέλτιον.** Diesen stehen daher drei Vorwürfe gegenüber: 1) **τὸ ἀδύνατον,** 2) **τὶ ἄλογον** oder **ἀλογία**, 3) **τὸ βλαβερὸν** oder **μοχθηρία.** Von diesen drei Gesichtspunkten können nun immer, wie oben gezeigt, je zwei gegen den dritten zur Vertheidigung gebraucht werden. Aristoteles spricht hier nun bloss von dem **ἀδύνατον**; wesshalb er nicht ebenso die **ἀλογία** und **μοχθηρία** erwähnt, wird sofort durch Zusammenstellung klar: denn der die Poësie treffende Vorwurf, dass sie Unmögliches darstelle, muss auf zweifache Art entkräftet werden, entweder durch Hinweisung auf die Meinung (**δόξα**), also dass etwas den Menschen, auch wenn es nicht **ἀληθές** ist, doch glaublich scheint (**πιθανόν**), oder zweitens auf das Bessere (**βέλτιον**), wenn die erstere Vertheidigung nicht statthaft, wenn also eine **ἀλογία** gegeben ist, dass der Gegenstand dennoch dadurch schöner wird, als wenn er die reelle Wahrheit und blosse Wahrscheinlichkeit hätte. So sind in der Thât alle drei Gesichtspunkte vertreten, denn in dem **ἀδύνατον** steckt ja das **δυνατόν** und **ἀληθές** als Bejahung und bei der Zusammenfas-

sung (ὅλως) ist diese prägnante Kürze grade passend; denn wenn man combinirt:

1) ἀδύνατον aber a. πιθανόν, b. βέλτιον;

2) ἄλογον aber c. δυνατόν, ἀληθές, b. βέλτιον;

3) βλαβερόν aber c. ἀληθές, a. πιθανόν,

— so ist *c* überflüssig, weil man schon vom ἀδύνατον ausgeht und *1. b.*, weil *2. b.* dasselbe auf höherer Stufe im Verhältniss zu einer ἀλογία leistet, endlich *3. a.*, weil dies unrichtig wäre, da ein βλαβερὸν nur in Rücksicht auf den Zweck der Kunst gestattet ist.

1) Also durch die δόξα muss das ἀδύνατον vertheidigt werden. Denn für die Poësie, sagt Aristoteles und deducirte es ja schon in den früheren Capiteln, ist die beengende Rücksicht auf das Wirkliche überflüssig; das was uns glaublich scheint, das ist poëtische Wirklichkeit, das Gebiet des πιθανόν. Darum kann es ein glaubliches Unmögliches (πιθανὸν ἀδύνατον) geben und dieses ist der strengen Wirklichkeit und reellen Möglichkeit, die weniger Wahrscheinliehkeit hätte, vorzuziehen. — Ich nehme allerdings mit Vahlen die Herstellung der Handschriften gegen die Vulgata insofern an, dass ich das πρὸς τὴν ποίησιν zu ἀδύνατον ziehe; aber nicht so leuchtet mir seine Bemerkung über *Zeuxis* ein und ich sehe nicht, dass der Text dadurch an Schwierigkeiten ärmer würde, denn er muss ebensoviel wieder in den Text hineinschieben, als er hinauswirft und Anderes bleibt unverständlich, wie die Susemihl'sche Ausgabe auch durch die Klammern bezeugt. Vahlen verliert durch seine Conjectur auch die Schärfe des Gegensatzes, indem nach ihm gar nicht ersichtlich ist, wie Aristoteles nun

diese beiden Begriffe der δόξα und des βέλτιον durchführt gegen das ἀδύνατον. Es war Vahlen dabei hinderlich, dass er das ἄλογον als Species des ἀδύνατον (S. 34.) auffasste: so konnte es auch unmöglich klar werden, wesshalb Aristoteles hier die Dialektik der verschiedenen Gesichtspunkte auf das δοκοῦν und βέλτιον zusammenzieht und die Ausleger mussten sich quälen, das ἀδύνατον mehrmals in verschiedenem Sinne im selben Capitel zu nehmen. Was nun Zeuxis betrifft, so sehe ich nicht, wesshalb wir ihn als Beispiel für das βέλτιον betrachten sollen, da sowohl die Stellung der Worte im Text dies unwahrscheinlich macht, als sein Ruf in der Geschichte der Malerei, wornach er besonders wegen des πιθανόν in seinen Gemälden ausgezeichnet ist. Ich kann desshalb trotz Vahlen's Widerspruch der Auffassung der Stelle bei Brunn und seiner Charakteristik des Zeuxis meine Anerkennung nicht versagen. 2) Durch das βέλτιον. Wenn nämlich das ἀδύνατον nicht durch Rücksicht auf die δόξα, auf das πιθανόν, beseitigt wird, so ist also nun auch das ἀπίθανον oder ἄλογον da als Vorwurf, der entfernt werden muss. Man muss desshalb zeigen, dass grade in Bezug auf das, was sie als das Unwahrscheinliche bezeichnen, die Dichtung einen Vorzug hat und schöner ist, als wenn sie darin dem Wahrscheinlichen gefolgt wäre (τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν πρὸς ἅ φασι τἄλογα) z. B. wenn dem Achill trotz des Zorns, der ihn gegen alles Mitleid blind zu machen schien, doch edle Menschlichkeit vom Dichter geliehen wird. — Diese Betrachtung kann man auch noch dadurch unterstützen, dass man zeigt, dass ebenfalls die Unwahrscheinlichkeit niemals unbedingt alle Fälle trifft (ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν); denn es ist ja wahrscheinlich, dass ein Fall

auch einmal gegen die Wahrscheinlichkeit sich ereigne. Die höhere sittliche Vollkommenheit der Charaktere in der Dichtung ist also einerseits nicht schlechthin gegen die Wahrscheinlichkeit, sowie sie andrerseits schöner ist als das bloss Wahrscheinliche.

Ich verstehe das *οὕτω τε καὶ ὅτι* so, dass ich aus dem speciellen Verbum bei *ἀλλὰ καὶ πρὸς τὶ βέλτιον* (sc. *δεῖ ἀνάγειν*) das allgemeinere herausnehme oder es selbst wiederhole. Also „*οὕτω τε δεῖ ἀνάγειν* (oder *λυτέον*) *καὶ ὅτι*, wie in der analogen Stelle §. 11. ff. *ταύτῃ λυτέον*, wo auch *ὅτι* dabei gebraucht ist. Ich lese also: *ἀλλὰ καὶ πρὸς τὸ βέλτιον* (*δεῖ ἀνάγειν*), *τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν πρὸς ὅ φασι τἄλογα, οὕτω τε* (*λυτέον*) *καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογον ἐστίν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.*

*b. Τὰ ὑπεναντία ὡς εἰρημένα.*

Ich möchte die Worte „*ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι*“ nicht mit Susemihl übersetzen: „wie man es bei den Widerlegungen in gerichtlichen Reden macht“. Denn es liegt kein Grund vor, an die gerichtlichen Widerlegungen mit Ausschluss der übrigen Arten der Dialektik zu denken. Offenbar ist die Dialektik überhaupt gemeint, wie Aristoteles sie in der Topik und *περὶ τῶν σοφιστικῶν ἐλέγχων* abgehandelt hat, woran ja auch schon die frühere Behandlung der sechs *modi* der Widerlegung nach der *λέξις* erinnert. — Diese kurze Zusammenfassung verhält sich nun zu der obigen ausführlichen mit Beispielen und Eintheilung ausgestatteten Darstellung so, dass sie das allgemeine Princip jener sechs Arten heraushebt, und dieses besteht in der unbefangenen Deutung der Worte nach den Unterschieden und Beziehungen in dem Sinne des Redenden, wodurch nach den vorsich-

tigen Bestimmungen über die Identität das Gesagte als sich nicht widersprechend erscheint und wornach es so gedeutet wird, wie es der φρόνιμος verstehen würde. Auch in der Ethik wird an das Urtheil des φρόνιμος appellirt: ὡς ὁ φρόνιμος ὁρίσειεν ἄν.*) — Mir scheint desshalb hier unzweifelhaft die Verallgemeinerung (ὅλως) zu den Anweisungen in (§. 16.) τὰ δὲ πρὸς τὴν λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν gegeben zu sein. Denn da die λέξις überhaupt die Auslegung der Gedanken in den Worten ist (cap. 6. τῶν λόγων τὴν λέξιν λέγω εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν), so müssen umgekehrt alle Anstösse, die aus der λέξις stammen, durch obiges Princip beseitigt werden. — Susemihl nimmt hinter diesen Worten, wie er sagt nach Spengel, eine Lücke an; denn (Anmerk. 345.) es sei klar, „dass hier ein bedeutendes Stück ausgefallen ist, indem hier Aristoteles auch die übrigen Arten von Vorwürfen und die ihnen angemessenen Arten der Widerlegung aufgezählt und gesagt haben muss, in welchen Fällen die Widerlegung als eine genügende anzusehen sei". Das was er vermisst, ist in der That von Aristoteles geleistet und von §. 16—26 in sechs Arten ausgeführt; an dieser Stelle durfte aber nur in höchster Kürze die Zusammenfassung gegeben werden. Es kann desshalb jener Grund, eine Lücke anzunehmen, hier nicht mehr Anwendung finden.

*c.* Die ὀρθότης τέχνης (§. 31.).

In einen einzigen kurzen Satz drängt Aristoteles die Bestimmungen zusammen, die er von §. 4—10 ausführlich entwickelt hat. Es handelt sich nämlich,

---

*) Vrgl. Teichmüller „Die Einheit der Aristotelischen Eudämonie" S. 161. Aus dem Bulletin hist.-phil. der Kaiserl. Akad. der Wiss. Taf. XVI, nr. 20—23.

wenn wir auf die Gegenstände der Dichtung blicken (S. *a*) darum, das *δοκοῦν* und *βέλτιον* zu erreichen. Die Dichtkunst verträgt aber auch ihre Gegensätze, die *ἀλογία* und *μοχθηρία*, wenn dieselben von nothwendigem Gebrauch für die Zwecke der Dichtung sind. Desswegen ist der Tadel gegen eine Dichtung gerecht, wenn sie ohne Noth und Nutzen gegen die unter *a* erörterten Gesichtspunkte der Wahrscheinlichkeit und Idealität verstösst (*ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ ἢ τῇ πονηρίᾳ*) und es kann dagegen eben nur der aus dem Wesen der Kunst genommene Massstab schützen, wenn nämlich durch ein *ἄλογον*, wie etwa jene Verfolgung des Hektor, oder durch eine *πονηρία* der Zweck der Kunst erschütternder zur Wirkung kommt, *ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς — εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον*. S. Nachtrag.

Hiermit hat nun die Zusammenfassung der die Probleme und Lösungen beherrschenden Gesichtspunkte ihren Abschluss gefunden. Wir kommen daher zu dem dritten Abschnitt des Capitels.

## Dritter Abschnitt des Capitels.

In diesem wird in ächt Aristotelischer Manier die Untersuchung nach ihren Unterschieden auf Zahlen gebracht. Und es ergeben sich eben die fünf *ἐπιτιμήματα* und zwölf *λύσεις*, die schon ausführlich erörtert sind.

## 43.

## Cap. XXVI. §. 6. *ἢ ἀδύνατα πεποίηται ὁποιανοῦν.*

Ritter liest *ἤ*, tadelt aber den Gebrauch des Mediums statt *πεποίηκεν*, als des Interpolators würdig.

Düntzer will ᾗ und verlangt die Worte so zu fassen: „jede Kunst, sofern sie Unmögliches gemacht hat“. Dabei ist es nur wunderbar, dass die Kunst dieses soll gemacht haben; da vielmehr die Kunst mangelte, als Unmögliches gemacht wurde. Da er dies zu fühlen scheint, schlägt er vor, die Worte als Dittographie herauszuwerfen. Vahlen und Susemihl thun letzteres. Die Uebersetzung, die Vahlen von der Fassung mit ἡ giebt, zeigt allerdings, dass man dergleichen nicht beibehalten durfte: „welcher Unmögliches angedichtet worden“; denn es ist freilich nicht davon die Rede, dass irgend einer Kunst selbst etwas angehängt wäre. Ich glaube, die Stelle wird uns geniessbarer vorkommen, wenn wir: ᾗ ἀδύνατα πεποίηται ὁποιαοῦν lesen, wobei sich weder ᾗ auf τέχνην bezieht, noch πεποίηται activisch oder medial ist. Denn nach dem Zusammenhange werden zwei Arten von Fehlern unterschieden, wovon der Eine die Kunst selbst trifft, der Andre nicht sie selbst. Der erste Fehler wird allgemein ausgesprochen: εἰ προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμίαν — αὐτῆς ἡ ἁμαρτία; der zweite Fehler aber wird durch ein Beispiel erläutert und wir erwarten mit Recht auch den allgemeinen Ausdruck, den Aristoteles eben in den Worten giebt: ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμάρτημα οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ᾗ ἀδύνατα πεποίηται ὁποιαοῦν — οὐ καθ' ἑαυτήν. Die Uebersetzung würde also etwa so lauten können: „Hätte man vor, eine Unmöglichkeit (S. Nachtrag) darzustellen, so wäre das ein Fehler der die Kunst selbst trifft: besteht aber der Fehler darin, dass man es nicht auf die richtige Weise anfängt, sondern dass man etwa das Pferd beide rechte Beine zugleich vorsetzen liesse oder was nach jeder einzelnen Wissenschaft fehlerhaft ist z. B. nach der Medicin oder einer andern Wissen-

schaft — **sofern Unmögliches in der Darstellung** ist, was es auch sei — so trifft das nicht die Dichtkunst selbst". —

τὸν ἵππον. Der bestimmte Artikel braucht nicht auf ein einzelnes bekanntes Kunstwerk hinzuweisen, wie Ritter will; er bezeichnet ebensogut die Gattung; denn der Passgang ist bei dem Pferde gegen die Natur, bei dem Lama oder Kameele aber die Regel. —

44.

ὅταν μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ ἢ τῇ πονηρίᾳ.

Hofrath Sauppe bemerkte mir, dass meine Auffassung dieser Worte bei der Erläuterung des Capitels 26. einer Rechtfertigung bedürfe, da μηδὲν eine unläugbare Schwierigkeit enthalte. Ich gehe desshalb darauf ein. Hermann wirft μηθὲν heraus und übersetzt: „*si praeter necessitatem absurdo usus est vel turpitudine*". Ritter und Susemihl lassen zwar μηδὲν oder μηθὲν stehen, übersetzen aber ebenso: „*si nulla necessitate cogente absurdo utatur vel pravitate*" und „wenn der Dichter ohne alle (innere) Nothwendigkeit das Undenkbare aufnimmt oder die Schlechtigkeit des Charakters zur Darstellung bringt". Darnach wird also μηθὲν von χρήσηται abgelöst und in die Participialconstruction gezogen. Dagegen ist zweierlei zu erinnern. 1) ist μὴ ἀνάγκης οὔσης μηθὲν im höchsten Grade anstössig und gewiss besser μηθὲν herauszuwerfen. 2) und dieses Bedenken trifft auch Hermann mit, ist es gegen den Aristotelischen Sprachgebrauch, die ἀνάγκη schlechtweg von dem βέλτιον zu verstehen oder wie Susemihl übersetzt als die „innere Nothwendigkeit". Hermann und Ritter wählen richtig den Ausdruck *necessitas*; denn es liegt nicht eine ideale und teleolo-

gische Nothwendigkeit darin, sondern eine der Natur, ein Zwang.*) — Ich möchte desshalb so übersetzen: „Wenn der Dichter das Unwahrscheinliche oder Schlechte ohne Noth und zu Nichts anwendet". Sprachlich ist das *μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ* wohl zu rechtfertigen nach Analogie von *τί χρήσωμαι τῷ πράγματι Lys. 9. 5.* und *οὐδὲν τῇ δίκῃ χρῆσθαι θέλει (Matthiae Gramm. 408. b.)* Und der Sinn wird viel inhaltreicher, indem wie es bei der Gedrängtheit dieser kurzen Zusammenfassung zu erwarten, die früheren Erörterungen benutzt werden. Es bedeutete darnach also 1) *μὴ ἀνάγκης οὔσης*, dass das *ἄλογον* oder die *πονηρία* nicht durch den Mythus nothwendig gegeben ist, wie z. B. die Unwissenheit des Oedipus über den Tod des Laïos, die obgleich ganz unwahrscheinlich doch unvermeidlich im Mythus liegt. Und Aristoteles würde in diesem Falle die *ἐπιτίμησις* zurückhalten, wenn der Dichter wenigstens nicht den Mythus als Handlung selbst darin verwickelt. Er sagt: *μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν (δεῖ) ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάϊος ἀπέθανεν.* Das *εἰ δὲ μή* ist dasselbe als *ἀνάγκης δὲ οὔσης.* Und es ist dies desshalb die erste Bedingung eines gerechten Tadels, dass das Unwahrscheinliche nicht nothwendig oder gegeben, also ohne Noth angewendet ist. 2) Von dieser Vorschrift ganz verschieden ist nun die andre, dass man *ἄλογα* getrost anwenden solle, wenn dadurch besser als durch wahrscheinliche Umstände der tragische Zweck erreicht würde: *εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὑτῆς — εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον.* Als Beispiel giebt Aristoteles die Verfolgung Hektors in

---

*) A. a. O. z. B. *Analyt post II. 11. ἐνδέχεται δὲ τὸ αὐτὸ καὶ ἕνεκά του εἶναι καὶ ἐξ ἀνάγκης κ. τ. λ.*

der Ilias, die trotz der Unwahrscheinlichkeit des Vorgangs, welche im Epos sich verstecken lässt, eine grössere Wirkung ausübt. Die Unwahrscheinlichkeiten sollen also nicht zu Nichts angewendet werden, nicht ohne Zweck. Es sind dies die beiden Gesetze: *ἄλογα* nicht ohne Noth und nicht ohne Zweck! Und es wäre nicht nur schöner, wenn die Zusammmenfassung an unsrer Stelle auch wirklich beide früheren Bestimmungen zusammenfasste, sondern es scheint dies auch durch den Text selbst angezeigt und nach dem Sprachgebrauch möglich zu sein.

Noch ist zu bemerken, dass Susemihl das *ἄλογον* durch „das Undenkbare" übersetzt. Das wäre aber eher passend für das *ἀδύνατον*, welches allerdings dem Denken widersteht, obwohl es noch für den Schein der Meinung zugänglich bleibt. Das *ἄλογον* aber ist das Unwahrscheinliche, was man aus dem Gegensatze deutlich sieht; denn dem *ἄλογον* steht *εἰκός* und *εὔλογον, δοκοῦν* und *ἔνδοξον* entgegen, z. B. *ἔτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι* oder XXV. §. 9. *ἂν δὲ θῇ (τὰ ἄλογα) καὶ φαίνηται εὐλογώτερον, ἀποδέχεσθαι (δεῖ) καὶ ἄτοπον.*

45.

# Untersuchung über die Einheit der Zeit in der Tragödie.

Diese Untersuchung bedarf eine kleine Schutzrede. Einmal nämlich weicht die Auffassung der betreffenden Stelle, wie sie sich im Folgenden ergiebt, so sehr von der bisherigen ab, dass ich selbst nur widerstrebend, von der Consequenz des Gedankens fortgezogen, mich darin finden konnte. Ich hätte mich viel lieber auf übereinstimmende, frühere Erklärer gestützt und will desshalb das Folgende nur als Versuch betrachtet wissen, dessen Gewinn mir erst durch die Uebereinstimmung anderer Kenner der Aristotelischen Philosophie sicher werden könnte. Zweitens führte die Erklärung der Stelle unvermeidlich von der Philosophie zu der Archäologie und Litteraturgeschichte hinüber, und statt von dort eine Unterstützung erhalten zu können, musste vielmehr auch in diesen Gebieten eine neue Hypothese eingeführt werden. Dies durfte nur desshalb geschehen, weil grade in der betreffenden Frage beide Wissenschaften bisher zu keinem einigermassen befriedigenden und sicheren Abschluss gekommen sind und beziehe ich mich desshalb auf die neueste und sorgfältigste Specialuntersuchung von Wieseler*) und die an Gelehrsamkeit und Scharfsinn unübertroffene Litteraturgeschichte von Bernhardy. Nur weil keine hinreichenden Berichte überliefert sind, um festzustellen, zu welcher Zeit des Tages die theatralische Aufführung begann und wie lange sie dauerte und in wel-

*) **Hallische A. Encycl. d. W. u. K. Erste Section LXXXIII. (das Altgriechische Theater, noch unter der Presse).**

cher Reihenfolge etwa Tragödien und Komödien gespielt wurden und in welchen Theatern und wie viel Zeit zu der Aufführung einer Komödie oder Einzeltragödie oder Trilogie gehörte — nur desshalb konnte hier gewagt werden, von unsrer Aristotelischen Stelle aus Consequenzen zu ziehen und dadurch die bisherigen Hypothesen noch um eine zu vermehren. Der Zweck derselben ist, einen indirecten Beweis zu gewinnen d. h. wenigstens zu zeigen, dass die vorgetragene Erklärung des Aristoteles sich nicht nothwendig im Widerspruch mit den einschlagenden anderweitigen Zeugnissen aus dem Alterthum befindet. Zweck der ganzen Untersuchung ist nur das Verständniss der Stelle in cap. V. Desshalb müssen wir von der analytischen Erklärung derselben ausgehen.

## I. Erklärung der grundlegenden Stellen.

Cap. V. §. 7. *Τῷ δὲ τὸ μέτρον ἁπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν. Ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ῾πὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει. Καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.*

Susemihl übersetzt: „Daneben (unterscheiden sich Tragödie und Epos) auch noch durch die Zeitdauer, sofern die Tragödie möglichst ihre Handlung in einen einzigen Sonnenumlauf fallen oder doch nicht weit über eine solche Frist sich ausdehnen zu lassen bestrebt ist, während das Epos sich gar keine zeitliche Schranken setzt, auch hier-

durch sage ich unterscheidet sich dieses von jener; indessen machte man es Anfangs hiemit in den Tragödien nicht anders als in den Epen." — Diese Auffassung der Stelle ist bisher die einzige und allgemeine gewesen. Und man hat sowenig die Möglichkeit einer anderen Erklärung geahnt, dass es mich desshalb fast bedenklich macht, eine andere Deutung vorzuschlagen. Es ist die Einheit der Zeit, die man in diesen Worten fand und Susemihl bemerkt dazu Nro. 52: „Auf diese vermeintlich nach den Regeln des Aristoteles sehr ängstlich von den „classischen" französichen Tragikern erstrebte Einheit der Zeit, legt also Aristoteles in Wahrheit gar kein besonderes Gewicht und erblickt in ihr nur etwas Beiläufiges und kein streng bindendes Gesetz."

Ich muss gestehen, dass mir dies gar nicht einleuchtet. Hätte Aristoteles Stücke vor sich gehabt, wie Shakespeare's Wintermärchen, in welchem der vierte Act sechszehn Jahr später spielt, als die früheren, so würde er sicherlich nicht daran wie an „etwas Beiläufigem" vorübergegangen sein. Ueberhaupt ist auch noch unbewiesen, dass die Frage nach der Einheit der Zeit „kein besonderes Gewicht" habe. Die Frage hat grosses psychologisches und ästhetisches Interesse. Sobald die Frage einmal aufgeworfen, setzt sie eine Menge der bedeutendsten Gesichtspunkte in Zweifel und verlangt jedenfalls eine ausführliche Erörterung besonders für einen Kunstrichter, der Einheit der Handlung in dem strengen Sinne wie Aristoteles lehrt. Es scheint mir desshalb schon an und für sich unwahrscheinlich, dass Aristoteles ein so bedeutendes Problem der Poëtik gekannt und doch vernachlässigt habe. Es ist ganz offenbar, dass sein neuntes Capitel über das Princip in der Einheit der Handlung,

wobei speciell historische und poëtische Wahrheit entgegengesetzt wird, eine sehr verschiedene Gestalt erhalten hätte, wenn er obige Frage mit hätte berücksichtigen können. Wie hätte sein *οἷα ἂν γένοιτο* modificirt werden müssen, wenn es auch die psychologische Wahrheit bei noch so wechselndem Schauplatz und noch so langer Zeit wie in der modernen Tragödie mit umfassen dürfte! Ich gestehe, dass ich in der ganzen Poëtik keine Stelle, keinen Lehrsatz und keine Anspielung finde, aus denen man schliessen dürfte, Aristoteles habe diese Frage schon als dramaturgisches Problem aufgeworfen und in's Reine gebracht.*)

Das ist die erste Schwierigkeit. Die zweite ergiebt sich unmittelbar aus der Auffassung des Textes selbst; denn Aristoteles lehrt auf's Deutlichste, dass sich Tragödie und Epos durch die Handlung nicht unterscheiden, sondern dass in Bezug auf die Handlung grade das Epos nach denselben Gesichtspunkten wie die Tragödie beurtheilt werden müsse. Gleichwohl bringt Susemihl und die übrigen Erklärer sämmtlich den Unterschied in die Handlung hinein, nämlich in die Zeitdauer der Handlung, wovon der Text nichts sagt, wenn nicht gradezu das Gegentheil; denn cap. 23. fordert auf's Deutlichste, das Epos sollte sein *περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν* und nicht *περὶ ἕνα* oder *περὶ ἕνα χρόνον*, also ganz wie bei der Tragödie.

Dies muss nun zunächst indirect gezeigt werden

*) Ebensowenig ist die Einheit des Ortes von ihm berücksichtigt und es liesse sich darüber streiten, ob diese beiden Einheiten aus seiner Einheit der Handlung überhaupt gefolgert werden können oder nicht — ein Zeichen, dass Aristoteles diese Frage noch nicht ausdrücklich in's Auge gefasst hat. Vergl. weiter unten die ausführliche Erklärung zu cap. XXIV. §. 6.

an den Widersprüchen, in die sich die Erklärer verwickeln, denn schon Ritter nahm Anstoss an dem: ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ. Er bemerkt S. 127.: *Dicit temporis ambitum epopoeiae convenientem definiri certo dierum vel annorum numero non posse. noli credere hoc Aristotelem docere, poetae epico licere vel longissimi temporis res gestas enarrare: veriora enim ipse docuit c. 8 et praecipue c. 23.* Ritter merkt, dass die Zeit der Handlung kein brauchbarer Massstab sein könne. Betrachten wir die Sache genauer, so zerfliesst uns der ganze Unterschied unter den Händen. Das Epos soll überhaupt länger, grösser, umfangreicher oder wie man das μῆκος übersetzen will, sein. Dass unter dem μῆκος gradezu die Masse der Geschichten und demgemäss die Masse der Verse und überhaupt das Quantitative und Körperliche an dem Gedicht verstanden werden muss, vermöge dessen der Vortrag und die Auffassung des epischen oder tragischen Werkes eine gewisse Zeitdauer verlangt, das ergiebt sich aus dem Folgenden klar; so wird cap. VII. das μῆκος (Länge, Grösse, Umfang) der Tragödie durch Vergleich mit einem Thier bestimmt, das nicht 10,000 Stadien gross sein dürfe, weil sonst dieses nicht übersehbar, jene nicht im Gedächtniss zu behalten wäre — so cap. 24., wo der Umfang (μῆκος) der Epopöie als mehreren Tragödien zusammengenommen gleichkommend gesetzt wird — so cap. 27., wo der Witz vorkommt, dass eine Tragödie, die ihren Gegenstand in solchem Umfang (μῆκος) wie beim Epos ausführen wollte, sehr wässrig werden müsste. Offenbar bedeutet also das μῆκος die Masse der Geschichten und die diesen entsprechende Masse der Verse. Und durch die grössere Masse, den bedeutenderen Umfang, dies ist eine überall wiederkehrende Lehre des Aristo-

teles, soll sich unter anderem Epos und Tragödie unterscheiden.

Wie soll nun nach den bisherigen Interpreten unserer Stelle dieser quantitative Unterschied gemessen werden? Es ist zum Verwundern. Durch die Zeit, welche in der erdichteten Handlung verfliesst, d. h. ob die Geschichten des Gedichts sich in Einem Tage bis zum Sonnenuntergang oder in etwas längerer Zeit ereignet haben sollen, oder ob beliebig lange Zeiträume zum Gegenstand der Erzählung werden. Man sieht aber doch sofort, dass man ja die Ereignisse vieler Jahre, ja Jahrhunderte in Einer Stunde erzählen kann und wiederum eine ganz kurze Begebenheit sich sehr weit ausspinnen lässt. Dieser Massstab ist also zur Beurtheilung der Masse der Verse und des Umfangs des Gedichts völlig unbrauchbar und es ist dem Aristoteles nicht zuzutrauen, dass er dergleichen Ungereimtheiten vorgebracht habe, so lange die Möglichkeit einer anderen Erklärung offen bleibt.

Die Zeit ist allerdings der Massstab. Diese kann aber entweder die erdichtete Zeit sein d. h. die welche der Dichter in seinem Gedichte verfliessen lässt, wobei er sich um die bürgerliche und astronomische Zeitbestimmung nicht bekümmert, sondern nach den etwaigen Anforderungen seiner erdichteten Handlung es Abend oder Morgen oder Nacht werden lässt. Oder zweitens die wirkliche Zeit, welche verfliessen muss, damit ein Gedicht bis zu Ende vorgetragen, vorgespielt und daher von uns vollständig aufgefasst werde. Die erdichtete Zeit hat ein völlig unbestimmtes und unbestimmbares Verhältniss zu dem Umfang des Gedichts; denn es kann in einer kurzen Zeit sehr viel geschehen sein, in einer langen sehr wenig; die

wirkliche Zeit aber bestimmt sich nach der Uhr. Z. B. Tell könnte nach erdichteter Zeit viele, viele Stunden schweigsam in der hohlen Gasse auf Gessler gelauert haben. Es brauchte während der Zeit auf dem Theater nichts zu geschehen und diese fingirte Zeit würde völlig inhaltslos sein. Offenbar wird dadurch also die Fülle der Geschichten, die Masse der Verse nicht gemessen. Ganz anders verhält es sich mit der wirklichen Zeit, mit der Uhr. Diese ist, obgleich vielleicht etwas schneller oder langsamer gespielt oder gelesen werden kann, objectiv festzustellen und wie man den Rednern eine bestimmte Zeit vor Gericht gönnte, so hätte man wie Aristoteles sagt, auch die Tragödien nach der Wasseruhr abspielen lassen können. Es ist also klar, dass die Zeit, welche von Aristoteles an unserer Stelle als Massstab für die relative Masse und Länge (*μῆκος*) von Tragödie und Epopöie angegeben wird, nicht die fingirte, sondern die wirklich verfliesende sein muss.

Da das ganze Verständniss unserer Stelle von der richtigen Erklärung des Begriffs *μῆκος* abhängt, so will ich die Worte des letzten Cap. genauer berücksichtigen, weil darin möglicher Weise ein Anstoss gefunden werden könnte. *Ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι·* (nämlich: unterscheidet sich die Tragödie vortheilhaft von der Epopöie) *τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δὲ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς.* Offenbar hat man hier eine genaue Parallelstelle zu der unsrigen. 1) Es handelt sich um das *μῆκος* beider. 2) Der Inhalt beider ist derselbe: Nachahmung einer ernsten Handlung. 3) Der Massstab der Länge ist die Zeit. Soweit herrchst also vollste Uebereinstimmung; als Ueberschuss haben

wir an der Stelle hier nun noch eine Verdeutlichung durch ein Beispiel. — Es ist nun merkwürdig, dass alle Erklärer im cap. V. die Zeit auf den Inhalt der Geschichten deuten, also als fingirte Zeit fassen; hier dagegen gar nicht auf die Vermuthung kommen, dass etwas anderes, als die beim Lesen oder überhaupt zum vollständigen Auffassen nothwendig verfliessende wirkliche Zeit damit gemeint sein könne, die eben durch die Masse der Verse bedingt ist. Ritter ist durch diesen äusserlichen Gesichtspunkt des Aristoteles so verletzt, dass er schreibt: „*tragoedia epopoeiam etiam eo superat quod citius finitur. vide mihi hunc hominem rursus ad normam et ulnam tamquam unicam mensuram profugientem. hic illud fit quod Aristophanes jocose descripsit in Ranis 798—802: τί δέ; μειαγωγήσουσι τὴν τραγῳδίαν cet. exemplum illud, λέγω δὲ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς, pueris sane utile erit ad sententiam antegressam recte intelligendam.*“ Vielleicht nicht bloss *pueris*, wie er spöttisch sagt, sondern dies Beispiel muss auch für alle die früheren Erklärer als ein wichtiges Moment dienen, um die Parallelstelle in cap. V. noch einmal einer Erwägung und Vergleichung zu unterziehen. Auch Susemihl hat diese Stelle in meinem Sinne übersetzt: „Sie besitzt ferner den Vorzug, dass sie bei geringerer Länge den Zweck ihrer Darstellung zu erreichen vermag. Denn das Gedrängtere macht einen angenehmeren Eindruck als das durch eine Masse von Zeit Verdünnte. Man denke sich nur, dass Einer den Oedipus des Sophocles in ebenso viele Verse bringen wollte wie die Ilias.“ In seinen Anmerkungen fügt er kein Wort zur Erklärung hinzu, da es ihm sowenig wie den früheren eingefallen ist, dass hier ja

von ihnen die Zeit in ganz anderem Verstande genommen werde, als in cap. V., wo ebenfalls das *μῆκος* durch die Zeit gemessen wird. Er versteht hier aber nach der Uebersetzung zu urtheilen offenbar, dass eine grössere Masse von Zeit dazu gehört, soviele Verse wie die Ilias aufzufassen, als wie beim Lesen oder Sehen von Sophocles Tragödien wirklich verfliessen wird. Es ist keinem Erklärer eingefallen, hier anzunehmen, dass der Oedipus darum als Epos länger sein würde als wie in Form der Tragödie, weil er als Epos seine Geschichte in viele Tage oder Jahre auseinanderziehen müsste, während in der Tragödie sich diese Handlung auf Einen einzigen Tag zusammendrängte. Gleichwohl hätte man so in Uebereinstimmung mit cap. V. erklären müssen. Aber freilich an dieser Stelle war der Text deutlich genug, um vor Missverständniss zu schützen; denn das *πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ* (welches dem *ἀόριστος τῷ χρόνῳ* in cap. V. entspricht) wird hier scharf durch das *ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς* auf die blosse Masse der Verse zurückgeführt, nach der Ritter'schen Elle. Ganz besonders aber wird jeder Abweg der Erklärung verlegt, weil es eben derselbe Mythus, dieselbe Handlung sein soll, die in der Tragödie gedrängt wirkt, durch epische Breite aber verwässert erscheinen würde. Dieses muss man im Auge behalten, wenn man cap. V. erklären will. Denn auch dort lehrt Aristoteles ja ausdrücklich, dass sich Epos und Tragödie durch die Handlung nicht unterscheiden und nur darum werden dieselben Gesichtspunkte zur Beurtheilung beider mit Recht oder mit Unrecht von ihm geltend gemacht, und es fällt ihm später bei der besonderen Erörterung der Epopöie auch nicht im Geringsten ein, dass er hier einen Unterschied in der

Zeit der erdichteten Handlung angenommen hätte, und dass er desshalb nun die poëtischen Gesetze für das Epos demgemäss modificiren müsste. Mithin ist die ganze Annahme eines solchen Unterschiedes ein Missverständniss.

Während also das Epos ἀόριστος τῷ χρόνῳ ist, d. h. nicht beliebig viele Tage und Jahre zum Gegenstande hat, sondern der Zeit nach insofern unbestimmt ist, als kein öffentliches Institut wie das Theater vorhanden war, in dem es einen bestimmten Gebrauch hatte und desshalb für eine abgemessene Zeit (ὅρος πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν cap. VII.) seinen Umfang hätte abpassen müssen — statt dessen war die Tragödie durch den ehrenvollen Platz, den sie in den Dionysischen Spielen einnahm, zugleich der Zeit nach bedingt. Die Menge, welche das Theater füllte, musste durch einen Abschluss befriedigt und zugleich durften auch die Ansprüche der wetteifernden Dichter nicht verletzt werden, so dass jeder Dichter mit seinen Tragödien versuchen*) musste, sich für Einen Umlauf der Sonne einzurichten, da in dem griechischen Theater nicht bei künstlicher Beleuchtung gespielt wurde und also mit dem Untergang der Sonne auch die Vorstellung schliessen musste. Anfangs aber, fügt Aristoteles hinzu, machten sie es mit den Tragödien ebenso wie mit den Epen d. h. also vielleicht: ehe die Zeit der theatralischen Aufführungen auf eine bestimmte geringe Anzahl von Tagen beschränkt und auch diese wieder den einzelnen Dichtern gesetzlich zugemessen war, konnten die Dichter ihren Gegenstand rhapsodisch mehrere

*) Die nähere Deutung des ὅτι μάλιστα πειρᾶται habe ich im dritten Abschnitt dieser Untersuchung zu geben versucht.

Tage hintereinander fortspinnen grade wie die epischen Rhapsodien — und es ist sehr wahrscheinlich, dass dies bei den Ursprüngen der tragischen Kunst in der That so geschah, indem die geschlossene Einheit der Handlung noch fehlte und die tragische Aufführung nach Analogie des episodenreichen Epos sich ohne Gränze in dem Felde des gegebenen Mythus ausbreiten konnte. *)

Ehe ich die Bedenken, denen diese Auffassung der Stelle unterliegt, ausführlich erwäge, will ich erst die Erklärung zu Ende bringen.

Dies wäre nun der Unterschied der Epopöie und Tragödie in Bezug auf die Länge. Als Massstäbe für die Länge der Dichtungen finden sich in unsrer Poëtik zwei, ein äusserlicher und ein innerer, die sowohl für Tragödie als Epos geltend gemacht werden. Für die Tragödie werden sie in Capitel VII. besprochen. Aristoteles verwirft dort als unkünstlerischen Gesichtspunkt den äusserlichen Massstab der Aufführungszeit; denn obgleich an Einem Tage mehrere Tragödien abgespielt werden müssen und daher für jede derselben bestimmte Gränzen der episodischen Ausführung entstehen, so darf doch natürlich die ästhetische Theorie diesen Massstab nicht anerkennen, da er mit dem Wesen der dargestellten Geschichten selbst nichts zu thun hat und man falls etwa hundert Tragödien aufgeführt werden sollten, die Wasseruhr zur Richtschnur nehmen müsste. *Τοῦ δὲ μήκους ὅρος πρὸς μὲν τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδραν ἂν ἠγωνίζοντο.* Dagegen macht er nun das innere

*) Vergleiche die ausführliche Analyse der Stelle am Ende dieser Abhandlung.

Mass geltend, indem die Handlung selbst zu ihrer vollständigen Entwicklung, damit Alles der Reihe nach wahrscheinlicher oder nothwendiger Weise sich so und so ereignen und vom Glück zum Unglück oder umgekehrt umschlagen könne, einen gewissen Umfang bedingt, und je grösser dieser ist ohne die Behältlichkeit und Uebersichtlichkeit aufzuheben, desto schöner ist die Tragödie. *Ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος, ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους.* In diesem zweiten Citat ist die Bedeutung von *μῆκος* durch *μέγεθος* ersetzt.

Was nun zweitens den Umfang des Epos betrifft cap. 24., so fällt wie gesagt der äusserliche Massstab nach der Zeit der Aufführung weg und Aristoteles macht daher zuerst für dieses wie für die Tragödie die innere und natürliche Begränzung durch die Entwicklung der Handlung, soweit sie noch übersichtlich ist, geltend. *Τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος.* Allein dadurch ist nun über den wirklichen körperlichen Umfang des Epos, durch den es sich grade von der Tragödie unterscheidet, nichts gesagt. Das Epos ist aber eben einer grösseren Fülle fähig, weil es während die Tragödie als gleichzeitig nur das auf der Bühne Vorgehende geben kann, vielmehr im Stande ist, durch Erzählung eine Menge von Situationen nach einander vorzubringen, die doch zugleich stattfanden, so dass durch diese Mannigfaltigkeit sein Umfang bedeutend wächst. *Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέ-*

χεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα ὑφ᾽ ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Daher muss nun doch wieder ein äusserer Massstab, der die körperliche Fülle des Epos besonders im Vergleich zur Tragödie messen könnte, gesucht werden. Die Epen der Alten*) sind zu umfangreich, das war gewiss; aber eine wirklich bestimmte Grössenmessung schien schwer zu finden. Aristoteles sucht sie wieder durch das Theater zu gewinnen; denn hier werden an einem Tage mehrere Tragödien, die unter einander doch ein Ganzes mit Anfang und Ende bilden, nach einander aufgeführt und kommen zu einer Totalauffassung. Dieses Ganze übertrifft die einzelne Tragödie an Grösse, scheint aber zugleich die Gränze von dem zu bilden, was als Ganzes wahrzunehmen der Aufmerksamkeit, dem Gedächtniss und der Auffassungskraft zugetraut werden dürfe, und so bestimmt Aristoteles den Umfang des Epos durch den Umfang, den eine tragische Trilogie einnimmt. Δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. Εἴη δ᾽ ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάτ-

*) Bernhardy (Gesch. d. griech. Poësie 2 S. 165.) bezieht die Stelle cap. 24. §. 5. auf die sich obige Bemerkung begründet, unbegreiflicher Weise auf das Drama: „Dass eine solche Begränzung" (nämlich ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου für das Drama) „nur zu Gunsten der theatralischen Technik stattfinde, nicht aus Gesetzen der Kunst fliesse, bemerkt Aristoteles c. 7. extr. und in einem Widerhall c. 24, 5. wo für einen präcisen Ueberblick des dramatischen Verlaufs grössere Kürze gefordert wird, als bei den älteren Tragikern stattfinde, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν." Die Stelle bezieht sich aber auf das Epos und es handelt sich nur um einen behältlichen und übersichtlichen Umfang der Epopöie, wie er den älteren Epikern fehle.

*τους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν.* Dass hiermit wahrscheinlich eine Trilogie, wenigstens eine Menge ihrem Gedanken nach zusammenhängender Tragödien gemeint sei,*) ist durch die Worte *εἴη δ' ἂν τοῦτο εἰ* angedeutet; indem dadurch das *δύνασθαι συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ το τέλος* d. h. Ganzheit und Uebersehbarkeit auch in der Summe der an Einem Tage zur Aufführung kommenden Tragödien nothwendig wird, wenn der Satz seine logische Kraft nicht ganz verlieren soll. Denn nähme man an, die an Einem Tage zur Aufführung kommenden Tragödien hätten gar keinen Zusammenhang des Gedankens unter einander, so wäre auch nicht einzusehen, wesshalb sie als Beispiel und Massstab einer grossen Composition gelten könnten, deren Anfang und Ende, d. h. deren Ganzheit übersichtlich bleiben sollte.**)

## 2. Abrechnung mit den bisherigen archäologischen Hypothesen.

Wir müssen nun die Bedenken vorführen, auf

*) Schneider (das Attische Theaterwesen S. 35.) muss die Stelle auch in diesem Sinne verstanden haben; denn er sagt: „Dass übrigens eine Tetralogie zusammen aufgeführt wurde, brachte die Natur der Sache selbst mit sich und erhellt auch aus *Aristot. poët. c.* 24. *δύνασθαι γὰρ κ. τ. λ.*"

**) Ich läugne nicht, dass der Ausdruck *πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν* dieser Deutung wieder sehr ungünstig ist und dass das *τιθεμένων* gradezu auf eine willkürliche Bestimmung deutet und alles eher als eine organische Einheit der Gesammtcomposition *proprie* bezeichnen kann. Ich wage desshalb hierüber kein apodiktisches Urtheil. Jedenfalls wird, auch wenn die an einem Tage zur Aufführung kommenden Tragödien ohne inneres Band waren, die sonstige Schlussfolge für unsre Frage nicht beeinträchtigt.

die unsre Auffassung des Aristoteles nothwendig stossen wird. Man wird nämlich sofort bemerken, dass Aristoteles gar nicht habe sagen können, dass der Tragödie ein voller Tag zur Aufführung zustehe, da ja keine von den Hypothesen, die aus den neuesten Forschungen sich ergeben, mit dieser Annahme sich vollständig reimen lasse. Wenn ich desshalb auf diese Frage näher eingehe, so erkläre ich doch im Voraus, dass ich nicht den Anspruch mache, hier bei dem grossen Mangel an sichern und klaren Beweismitteln die Frage zu lösen; ich erlaube mir nur, einige Bemerkungen mitzutheilen, die mir die Consequenz der Aristotelischen Interpretation zu erheischen scheint, und mein Wunsch geht nur dahin, den Meistern der griechischen Archäologie und Litteraturgeschichte zu weiteren Belehrungen Anlass zu geben. Die Meinungen der Forscher gehen übrigens noch heute soweit auseinander und es sind so wenig Anhaltspunkte für eine einigermassen zuverlässige Hypothese gegeben, dass dadurch schon an und für sich etwaige neue Versuche eine nachsichtige Aufnahme erwarten dürfen.

Stellen wir vorläufig die verschiedenen Meinungen neben einander.

1) Boeckh, Meier, Müller, Droysen, Bergk, Wieseler halten zu der Hypothese, die „aus dem angeblichen Gesetze des Euegoros über die Dionysien bei Demosthenes *g. Mid.* §. 10. gezogen“ ist, dass bei den grossen Dionysien Vormittags eine Komödie, Nachmittags die Tragödien gegeben wären, an den Lenäen aber umgekehrt Vormittags die Tragödien, Nachmittags die Komödie. Sauppe*) be-

*) Ueber die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien S. 10.

merkt dazu, dass dann „an den grossen Dionysien die Aufführung der Tragödien bis in die Nacht gedauert haben würde.“ Nach dieser Hypothese also würde die Eine Hälfte unsrer Aristotelischen Stelle, nämlich dass die Tragödie sogar bis Sonnenuntergang hätte dauern können, glaublich erscheinen, es würde ihr aber der Anfang entzogen, der Vormittag. Sie stehen also nur im theilweisen Widerspruch.

2) Dieser Deutung trat Westermann entgegen und mit ihm hält Sauppe dies ganze Gesetz für „die Erfindung eines Grammatikers“. Sauppe meint daher, dass an den grossen Dionysien*) täglich Vormittags eine Trilogie und Nachmittags eine Komödie gegeben sei. — Durch diese Hypothese verliert die Aristotelische Stelle sehr an Credit; denn es wird ihr der ganze Nachmittag entzogen. Die eine und einzige Beweisstelle für diese Annahme soll gleich analysirt werden.

3) Allein auch an dieser Hypothese hat Bernhardy mehreres auszusetzen. Er meint nämlich S. 142: „Wenn Tetralogien gegeben wurden, sollte man glauben, sei für die Komiker am

*) Da es gewiss ist, dass die Vögel an den grossen Dionysien gespielt wurden, so versuchte Wieseler vor drei und zwanzig Jahren die Vereinigung der Aristophanischen Verse mit dem Gesetze des Euegoros, welches damals noch nicht angefochten war, S. 102 auf folgende Weise: *Quidni enim sumere licuerit, Aristophanem ad solos ludos scenicos Lenaeorum respicere?* Ich verdanke nun seiner persönlichen Mittheilung folgende Notiz: „Ich glaube jetzt auch anderweitig nachweisen zu können, dass zu Aristophanes Zeit die Komödien auch an den grossen Dionysien Nachmittags aufgeführt sind.“ — Sollte jenes Gesetz aber, ächt oder nicht, doch überhaupt Beachtung verdienen, so würde darin, wenn man meine im Folgenden entwickelte Hypothese annehmbar fände, keine Schwierigkeit mehr liegen.

Nachmittage kein Platz mehr gewesen". Bernhardy setzt demgemäss voraus, dass eine Tetralogie, wenn die Aufführung vielleicht etwas später angefangen hätte, den ganzen Tag erfordert haben würde. Diese Auffassung ist unsrer Aristotelischen Stelle günstig. Allein er benutzt seinen Einwand nicht zu diesem Zwecke, sondern um die Hypothese von den Trilogien und Tetralogien unsicher zu machen und fügt daher hinzu, dass „uns des Publikums und der Richter wegen wenig gefallen wolle, dass die mit einander certirenden Tragiker oder Komiker nicht an demselben Tage fertig geworden wären".. Und: „die Dramatiker konnten eher in den Tag sich theilen, sobald die Tragiker nur mit einzelnen Stücken auftraten". — Dies ist jedoch eine Nebenfrage, die wir hier nicht zu untersuchen brauchen.

Man sieht also, dass trotz der Uneinigkeit der Forscher und der Verschiedenheit der Hypothesen darüber doch alle vielleicht einig sind, dass an demselben Tage hintereinander Tragödien und Komödien oder Komödien und Tragödien aufgeführt wurden, während Aristoteles Worte erheischen anzunehmen, die Tragödie allein habe die Bühne für einen Tag ausgefüllt. Prüfen wir jetzt die einzige Stelle des Aristophanes, auf welcher diese ganze Hypothese beruht. Ich führe sie mit Sauppe's Bemerkungen an:

„In Aristophanes Vögeln v. 789 ff. sagt der Chor:

*οὐδέν ἐστ᾽ ἄμεινον οὐδ᾽ ἥδιον ἢ φῦσαι πτερά.*
*αὐτίχ᾽ ὑμῶν τῶν θεατῶν εἴ τις ἦν ὑπόπτερος,*
*εἶτα πεινῶν τοῖς χοροῖσι τῶν τραγῳδῶν**) *ἤχθετο,*
*ἐκπτόμενος ἂν οὗτος ἠρίστησεν ἐλθὼν οἴκαδε,*
*κᾆτ᾽ ἂν ἐμπλησθεὶς ἐφ᾽ ἡμᾶς αὖθις αὖ κατέπτατο.*

Aus dieser Stelle haben Becker Charikles 2 S. 286.

*) Ueber die Lesart *τρυγῳδῶν* s. Anhang.

und **Wieseler** *adversar. in Aeschyli Prom. et Aristoph. Aves p. 99. ff.* mit Recht geschlossen, dass die Tragödien Vormittags, die Komödien Nachmittags aufgeführt wurden, und **Bergk** hat in der Jen. Lit. Zeitung 1844 S. 1213. höchst passend dafür auch **Arist.** Frösche v. 374. geltend gemacht, wo der Chor ohne irgend welchen Zusammenhang mit der Handlung des Stückes sagt: ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως".

### Der Witz der Aristophanischen Stelle widerspricht der Annahme, dass die Tragödie Vormittags gespielt sei.

Diese Stelle erscheint allerdings schlagend. Aber sie hat doch einige bedeutende Schwierigkeiten für die richtige Deutung. Ich stelle erst fest, was wohl als ausgemacht gelten kann: 1) dass daraus die Aufführung von Komödien und Tragödien an Einem und demselben Tage anzunehmen ist, 2) dass die Komödien nicht in der Frühe, sondern nach dem Frühstück (ἄριστον d. h. *dejeuner à la fourchette*), also etwa Nachmittags aufgeführt wurden. Nun aber die Schwierigkeiten. Die Flügel sind doch gewiss nur desshalb eine so unübertreffliche und angenehme Sache, weil man dadurch erreichen kann, was einem unbeschwingten Menschen unmöglich ist. Niemand also würde die witzige Annahme des Aristophanes mit innerem Behagen gewürdigt haben, wenn er das durch die Flügel zu Ermöglichende auch sonst hätte erreichen können. Was ist denn nun der Gewinn, den man von den Flügeln hätte? Dass man, wenn die Tragödie anfinge einem lästig*)

*) Man darf nicht, um die Frist für den Flug zu verkürzen, annehmen, dass der hungrige Zuschauer erst nach dem Ende der Tragödie weggeflogen wäre und also nur so viel Zeit gehabt hätte, als etwa für die Verwandlung der tragischen in die komische Scene erforderlich war. Denn das ἤχθετο bedeutet offenbar den Ueberdruss, der mit dem Hunger vereint dahin wirkt, dass

zu werden, nach Hause fliegen könnte, frühstücken und dann zur Komödie zurückkehren. Jeder musste sich sagen, der nicht vielleicht zu weit von der Stadt wohnte oder in der Nähe des Theaters keine Garküche wusste, dass er dies ohne Mühe auch mit unbeschwingtem Fuss ausführen konnte. Sauppe bemerkt (freilich zu einem anderen Zweck): „Der Witz verpufft, wenn er nicht unmittelbar passt". Dieser Fall tritt hier ein; es sei denn, dass er *par le ricochet* treffen sollte, indem die Zuschauer sich lächelnd sagten: Der Unsinnige verlangt Flügel zu einer Sache, die man mit Maulwurfsbeinen ausführen kann. Da dies nun offenbar zu künstlich erklärt wäre, so folgt, dass der Witz, wenn er nicht verpuffen soll, offenbar voraussetzt, es sei für einen unbeflügelten Zuschauer der Tragödie unmöglich gewesen, auch noch die Komödie zu besuchen, oder wenigstens zunächst unmöglich, auch wenn er vor Schluss der Tragödie das Theater verlassen hätte, noch zu Hause zu frühstücken und dann doch noch zur rechten Zeit in der Komödie zu erscheinen. Es entsteht also die Frage: Wie mussten sich die Aufführungen von Komödie und Tragödie verhalten, wenn das durch die witzige Beflügelung Erreichte unmöglich oder schwierig sein sollte?

---

mal einer (τὶς τῶν θεατῶν) sich vor dem Ende nach Hause wünscht an einen guten Frühstückstisch und statt der klagenreichen Tragodia lieber die Spässe der Komödie hören möchte. Aber das war ja nicht möglich zu vereinigen, dazu hätte man Flügel haben müssen. Durch diese Unmöglichkeit bekommt der Einfall der Beflügelung sein Salz. — Selbst wenn der Zuschauer erst am Schlusse der Tragödie Ueberdruss empfunden hätte, würde er doch noch Zeit gehabt haben, zu Fuss zurückzukehren, da ja die Komödie auf derselben Bühne nicht früher anfangen konnte, bis zwei gänzliche Scenenveränderungen und das Satyrspiel indessen stattgefunden hatten.

**Bestimmung der Aufführungszeit der Komodie.**

Nun ging man aber in die Komödie nach dem Frühstück, wesshalb in den Fröschen die Bemerkung: ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως*) und es wird vorausgesetzt, wie mir scheint ohne zwingende Nothwendigkeit, dass dies auch für die Tragödie gelte, während die Stelle des Athenaeus, auf welche sich Meineke (vrgl. Bernhardy Gesch. der griech. Poës. 1859 II. S. 123.) bezieht, zunächst nur für die Komödie gelten kann: *Athenaeus XI. p. 464. e.* ἡμεῖς οὖν, ὡς καὶ παρ' Ἀθηναίοις ἐγίνετο, ἅμα ἀκροώμενοι τῶν γελωτοποιῶν τούτων καὶ μίμων, ἔτι δὲ τῶν ἄλλων τεχνιτῶν, ὑποπίνωμεν. λέγει δὲ περὶ τούτων ὁ Φιλόχορος οὑτωσί· Ἀθηναῖοι τοῖς Διονυσιακοῖς ἀγῶσι τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες καὶ πεπωκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν καὶ ἐστεφανωμένοι ἐθεώρουν, παρὰ δὲ τὸν ἀγῶνα πάντα οἶνος αὐτοῖς ᾠνοχοεῖτο καὶ τραγήματα παρεφέρετο, καὶ τοῖς χοροῖς εἰσιοῦσιν ἐνέχεον πίνειν καὶ διηγωνισμένοις ὅτ' ἐξεπορεύοντο ἐνέχεον πάλιν· μαρτυρεῖν δὲ τούτοις καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικόν, ὅτι μέχρι τῆς καθ' ἑαυτὸν ἡλικίας οὐκ ἀσίτους εἶναι τοὺς θεωροῦντας. Da die Beschreibung zum Theil auf dem Zeugnisse eines Komikers beruht und bei Gelegenheit von komischen Darstellun-

*) Hierher gehört auch der Vers 538. in den Rittern über den Κράτης:

„ὃς ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης ὑμᾶς ἀριστίζων ἀπέπεμπεν,
ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος μάττων ἀστειοτάτας ἐπινοίας“ —

Man sieht, dass die Komödie um die Frühstückszeit oder gleich drauf gespielt werden musste, da Krates die Zuschauer mit seinen Witzen als ἄριστον bewirthet haben soll, und zwar darf nicht an ganz frühe Tageszeit gedacht werden, da der Kohl-Mund ein Gabelfrühstück voraussetzt. S. Anhang. Uebrigens braucht man aus diesem Vers nicht zu schliessen, es könnten die Zuschauer nicht nach einem Frühstück daheim erst in's Theater gekommen sein; denn wenn der Dichter überhaupt die Komödie als Bewirthung bezeichnen wollte, so war für die Zeit nach dem Frühstück dennoch ἀριστίζειν das passendste Wort.

gen gegeben wird,*) so scheint mir der Schluss erlaubt, dass hier von den Dionysischen Spielen im Allgemeinen gesagt sei, was sich strenggenommen nur auf die Komödie**) beziehen durfte. Und wir können desshalb wohl als gewiss annehmen, dass alle Zuschauer, welche in die Komödie gingen, schon gefrühstückt hatten, und zwar, wie es aus der Stelle bei Athenaeus scheint, zu Hause, denn es heisst *τὸ μὲν πρῶτον ἠριστηκότες ἐβάδιζον ἐπὶ τὴν θέαν.****)

*) Als dritten Grund darf man wohl nicht noch geltend machen, dass es die Illusion zerstören würde, wenn der tragische Chor z. B. die jungfräulichen Okeaniden im Prometheus beim Hereinkommen und vor dem Abgehen erst auf der Orchestra mit Wein traktirt wären; denn man muss das *τοῖς εἰσιοῦσιν* mit Futurbedeutung vielleicht durch „wenn sie hineingehen wollten" übersetzen, so dass sie also, ungesehen von den Zuschauern, vor und nach ihrem *ἀγώνισμα* dem Becher zugesprochen hätten. Ausserdem bezeugt Horaz ebenfalls für die Tragödie, dass die Zuschauer den ganzen Tag über Wein tranken. *De arte poet. v.* 224. *et potus et exlex.* u. *v.* 209. *vino diurno.* — Gegen dies Zeugniss des Philochorus, soweit es die Chöre betrifft, könnte man aber vielleicht Widerspruch erheben, auf Plato's Gesetze 665. E. gestützt, wo in Bezug auf die um den Sieg wettkämpfenden Chöre gesagt wird, dass sie ungegessen und ungetrunken zu singen gezwungèn wurden, wozu die Dionysischen Chöre, welche er einführen will, sich nicht leicht verstehen würden — *καὶ ταῦτά γ' εἰ καθάπερ οἱ περὶ νίκης ἀγωνιζόμενοι πεφωνασκηκότες ἰσχνοί τε καὶ ἄσιτοι ἀναγκάζοιντο ᾄδειν οἱ τοιοῦτοι κ. τ. λ.* Oder ist auch dies ein sicheres Zeichen, dass bei Philochorus von tragischen Chören keine Rede sei?

**) Indem ich Wieseler's Adversarien nachlese, sehe ich zu meiner Freude, dass auch er schon diese Hypothese ausgesprochen hat, S. 99.: *Quid enim, si quis contenderit, non esse dubitandum, quin ea, quae secundum hunc referuntur ab Athenaeo, ad solas comoedias spectent.* Er führt hier zwar keine Gründe für diese Vermuthung an; ich erfahre aber jetzt von ihm, dass er wesentlich aus denselhen Bedenken diesen Schluss gezogen hat.

***) Wenn man desshalb auch die Worte: *ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως* etwa auf ein Essen im Theater beziehen wollte, so

Und es dauerte die Vorstellung bis Sonnenuntergang d.h. bis zum δεῖπνον,*) um auch hier einen culinarischen Termin anzugeben. Was man unter Andern aus dem Schluss der Ecclesiazusen sieht:

v. 1135: ποῖ ποῖ βαδίζεις; — ἐπὶ τὸ δεῖπνον ἔρχομαι. —
v. 1140: πρὸς ταῦτα μὴ βραδύνετε,
καὶ τῶν θεατῶν εἴ τις εὔνους τυγχάνει,
καὶ τῶν κριτῶν, εἰ μή τις ἑτέρωσε βλέπει,
ἴτω μεθ᾽ ἡμῶν· πάντα γὰρ παρέξομεν.
οὔκουν ἅπασι δῆτα γενναίως ἐρεῖς,
καὶ μὴ παραλείψεις μηδέν᾽ ἀλλ᾽ ἐλευθέρως
καλεῖν γέροντα, μειράκιον, παιδίσκον; ὡς
τὸ δεῖπνον αὐτοῖς ἔστ᾽ ἐπεσκευασμένον
ἁπαξάπασιν, ἢν ἀπίωσιν οἴκαδε. Und schliesslich v. 1179: αἴρεσθ᾽ ἄνω ἰαὶ, εὐαί.
δειπνήσομεν, εὐοῖ, εὐαί.

Nun kann der Tag Ende März **) etwa von sechs zu sechs, also auf zwölf Stunden gerechnet werden. Wenn die Zuschauer desshalb von der Zeit bald nach dem ἄριστον bis zum δεῖπνον***) der Komödie zusahen, so

---

würde diese Stelle im Athenaeus doch wieder einen Besuch der Komödie nach einem Frühstück daheim als Regel geltend machen.

*) Das δεῖπνον kann der Zeit nach auch dadurch bestimmt werden, dass die Gäste mit Laternen davon nach Hause zu gehen pflegten. Vrgl. *Aristoph. Pac. v.* 839.:

ἀπὸ δείπνου τινὲς
τῶν πλουσίων οὗτοι βαδίζουσ᾽ ἀστέρων,
ἰπνοὺς ἔχοντες, ἐν δὲ τοῖς ἰπνοῖσι πῦρ —

**) Nach Mommsen's Heortologie Taf. II. zu S. 96. dauerten die grossen Dionysien vom 28. März bis 2. April.

***) „Nach der letzten Comödie des XIII. Elaphebolion und dem Ausspruche der Bühnenrichter war das städtische Dionysienfest zu Ende, gegen Sonnenuntergang oder noch später.“ Mommsen, Heortologie S. 396.

sind, obgleich natürlich die Essenszeiten keine astronomischen Angaben sind, doch etwa drei bis vier Stunden darauf verwandt, also etwa ein Drittel des Tages. Und man muss nicht glauben, dass diese Zeit für die Aufführung einer Komödie zu lang sei; denn die Zahl der Verse entscheidet nicht allein, da ja eine Masse Hokus-Pokus durch die Worte bloss eingesalzen wurde. Man nehme z. B. aus den Acharnern die Paar Witz-Worte, die bei der Umkleidung der beiden Töchter des Megareers in Schweine gesprochen werden. Und doch durfte diese Umkleidung selbst, um komisch zu sein, auf der Bühne nicht zu schnell geschehen und bildete schon fast einen ganzen Auftritt für sich. Ebenso wenn der Dikäopolis seinen Fest-Umzug hält mit Frau und Kind und sein Opferlied singt, so sind das immer nur wenig Worte; die Aufführung aber konnte viel Zeit in Anspruch nehmen.

Dass man aber nicht glaube, es wäre in dieser Zeit etwa mehr als Eine Komödie gegeben! Das anzunehmen verbietet nämlich v. 1159 der Eccles.:

*σχεδὸν ἅπαντας οὖν κελεύω δηλαδὴ κρίνειν ἐμέ.*
*μηδὲ τὸν κλῆρον γενέσθαι μηδὲν ἡμῖν αἴτιον,*
*ὅτι προείληχ᾽· ἀλλ᾽ ἅπαντα ταῦτα χρὴ μεμνημένους*
*μὴ ᾽πιορκεῖν, ἀλλὰ κρίνειν τοὺς χοροὺς ὀρθῶς ἀεί,*
*μηδὲ ταῖς κακαῖς ἑταίραις τὸν τρόπον προσεικέναι,*
*αἳ μόνον μνήμην ἔχουσι τῶν τελευταίων ἀεί.*

Unmittelbar auf diesen Appell an die Gerechtigkeit und das Gedächtniss der Richter mit der Bitte, seinen Chor, obgleich dieser zuerst aufgetreten, nicht über die später kommenden anderer Dichter zu vergessen, lässt er zum *δεῖπνον* eilen. Die aufgeführte Komödie also endigte mit Sonnenuntergang, nicht weil sie die letzte gewesen wäre, sondern ob-

gleich sie die erste der certirenden war. Es ist also wahrscheinlich, dass die übrigen an den folgenden Tagen zu derselben Tageszeit aufgeführt wurden.

**Consequenzen: 1. Vormittag zu kurz für die Tetralogie. 2. Die Vormittagshypothese im Widerspruch mit Athenaeus und den Fröschen.**

Kehren wir jetzt zur Tragödie zurück! Zuerst ist klar, was auch Bernhardy schon bemerkt hat, dass wenn eine Trilogie oder Tetralogie aufgeführt wäre, dann für die Komödie keine Zeit hätte übrig bleiben können und umgekehrt also, da wir ja die Zeit für die Komödie kennen, für die Tragödie aber erst suchen, dass der Zeitraum von sieben oder acht Uhr früh bis zum ἄριστον, also etwa vier bis fünf Stunden zu kurz war für eine tragische Tetralogie, die fast die dreifache Dauer einer Komödie haben musste. Es geht aus dieser Zeitbestimmung schon allein hervor, in wie hohem Grade unwahrscheinlich es ist, dass Tragödien und Komödie hinter einander sollten aufgeführt sein. Dazu nehme man nun zweitens den Umstand, dass nach den Worten ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως und nach Athenaeus es als natürlich erscheint, dass die Zuschauer der Komödie schon gefrühstückt haben, während nach den Vögeln es für die unbeflügelten Zuschauer der Tragödie als unmöglich erscheint, noch vor dem Anfang der Komödie ein Frühstück zu erreichen. Es ist das ein einfacher Widerspruch, der desshalb die Annahme, dass Komödie und Tragödie hintereinander gespielt wurden, in ihrem Grunde zerstört. Ich sage: in ihrem Grunde. Denn grade und allein auf diese beiden citirten Stellen gründet sich diese Annahme. Aber unter welcher neuen Annahme würden denn diese

Stellen sich nicht widersprechen und die Zeitberechnung der Wahrscheinlichkeit nach stimmen und Aristoteles in der Poëtik gerechtfertigt werden?

### Neue Hypothese: Gleichzeitige Aufführung von Tragödie und Komödie auf verschiedenen Theatern.

An demselben Tage wurde Tragödie und Komödie gespielt, aber warum denn nacheinander? warum nicht wie bei uns im Schauspielhaus und Opernhaus gleichzeitig? nämlich so, dass die Tetralogie, je länger sie war als die Komödie, um desto früher auch anfing, während beide gegen Sonnenuntergang endigten. Und natürlich in verschiedenen Theatern.*) Es scheint überhaupt ja noch nicht festzustehen, ob nicht neben dem Bacchustheater an der Südseite der Akropolis für die Festtage in der Stadt oder in der Vorstadt noch eine andre Bühne benutzt und ob nicht vielleicht vorübergehend wie bei uns an den grossen Messen ein hölzernes Schaugerüst aufgeschlagen wurde. Ist doch viel von andern Theatern auf dem Markt**) und in Colly-

---

*) Auf diese Weise kann man auch über das von Böckh gedeutete Gesetz des Euegoros hinwegkommen; denn wenn es überhaupt als eine Nachricht aus dem Alterthum Beachtung verdient, so würde die Stellung der Worte *καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγικοὶ* und umgekehrt nur dann gleichgültig sein, wenn die Vorstellungen nicht auf einander folgten, sondern nebeneinander statt fanden. Anderenfalls dürfte man aus dem Zufall der Ideenassociation kaum die Ordnung der Worte rechtfertigen können.

**) Wieseler sieht (Altgr. Theater S. 182) in der Stelle des *Philostrat. Vit. Apollon. IV. 21 p. 73, 12 seq.* in dem Worte *τὸ θέατρον* (im Unterschiede von *θέατρον τὸ ὑπὸ τῇ ἀκροπόλει*) eine Beziehung auf das von Agrippa gebaute „stehende Theater" im Keramikus. E. Curtius vermuthet nun zwar (Att. Studien

tos und im Piraeus die Rede, sowie man es auch als Suidas Meinung betrachten kann, dass Aristophanes die Thesmophoriazusen in einem hölzernen Theater aufgeführt habe, s. v. *ἴκρια, ὀρθὰ ξύλα ἢ σανιδώματα τῆς νηὸς καὶ τα τῶν θεάτρων ἃ ἦσαν καὶ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις· ἐπὶ ξύλων γὰρ ἐκάθηντο πρὶν γενέσθαι τὸ θέατρον. ξύλα ἐδέσμενον καὶ οὕτως ἐθεώρουν. Ἀριστοφάνης Θεσμοφοριαζούσαις* (402), *ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς.**) Ebenso spricht auch Plato, obgleich nicht speciell für Athen, doch offenbar nach Analogie mit Athen,**)

---

II. S. 50 Anmerk. 1), dass dasselbe „vielleicht an die Stelle eines eines alten Gerichtshofes getreten“ sei; allein warum nicht an die Stelle eines alten hölzernen Theaters? In der späteren Zeit scheint es jedenfalls (nach Ross und Wieseler) scenischen Zwecken gedient zu haben.

*) Die Worte sind eigentlich auf Euripides bezogen und müssen desswegen von den steinernen Sitzen des grossen Dionysischen Theaters verstanden werden. Und dies ist ja auch die einzige Stelle, aus welcher geschlossen wird, dass der Name *ἴκρια* auch auf die Marmorbänke übertragen sei. Suidas hätte aber, wenn er dies meinte, eine arge Gedankenverwirrung in seiner Erklärung, da er offenbar das *ξύλα ἐδέσμενον καὶ οὕτως ἐθεώρουν* an dem Beispiel der Aristophanischen Stelle erläutern will. Man kann ihn desshalb retten, wenn man denkt, Aristophanes habe den Ausdruck, der für seine und vielleicht die meisten damaligen Bühnen passte, gewählt. Dass er für das grosse Dionysische Theater unpassend gewählt war, sieht man aus dem Scholiasten zu der Stelle, welcher befremdet sagt: *ὡς ἔτι ἰκρίων ὄντων ἐν τῷ θεάτρῳ κ. τ. λ.* Uebrigens sehe ich, dass Wieseler (Altgr. Theater S. 231 Anm. 150) noch eine bisher unbekannte Stelle gefunden hat, in welcher die *ἴκρια* erwähnt werden, aber — und dies spricht zu Gunsten obiger Auffassung — nur in Bezug auf Komödiendichter, nämlich Aristophanes, Kratinos und Platon. *Dio Chrysosth. Or. XXXIII. Vol. II. p.* 3. 22. *seqq.*

**) Dies ist auch Wieseler's Auffassung. (Vergl. Altgriech. Theater S. 174.)

von dem Aufschlagen einer Bühne auf dem Markte: *μὴ δὴ δόξητε ἡμᾶς ῥᾳδίως γε οὕτως ὑμᾶς* (die tragischen Dichter) *ποτὲ παρ' ἡμῖν ἐάσειν σκηνάς τε πήξαντας κατ' ἀγορὰν καὶ καλλιφώνους ὑποκριτὰς εἰσαγαγομένους — — ὦ παῖδες μαλακῶν Μουσῶν ἔκγονοι, ἐπιδείξαντες τοῖς ἄρχουσι πρῶτον τὰς ὑμετέρας παρὰ τὰς ὑμετέρας ᾠδάς, ἂν μὲν τὰ αὐτά γε καὶ βελτίω τὰ παρ' ὑμῶν φαίνηται λεγόμενα, δώσομεν ὑμῖν χορὸν κ. τ. λ. Legg. 817. C.* und *D.*

**Einige Bemerkungen gegen die Wahrscheinlichkeit, dass Komödien nach den Tragödien aufgeführt wurden.**

Da so nicht dieselben Personen die Tragödien und Komödien hörten, so war es schon aus diesem Grunde nothwendig, verschiedene Richter dafür zu bestellen und schwerlich würde Aristophanes zu den Richtern in den Ekklesiazusen gerufen haben, sie möchten sein Stück, weil es das erste sei, nicht über den andern an den folgenden Tagen vergessen, wenn diese unglücklichen Richter schon die Erschütterung von drei Tragödien hinter sich gehabt hätten und dabei die Aussicht, noch acht oder zehn tragische und komische Dramata verdauen zu müssen. Es würde das doch über menschliche Kräfte gehen und es müssten sich nothwendig eine Menge Anspielungen in den Komödien finden, die das unmittelbare Voraufgehen von mehreren Tragödien von selbst forderte.*) — Ausser-

*) Der Chor dürfte wohl mal sagen: „Lacht nur recht brav jetzt; Philoktetes Geschrei ist ja verhallt und Ihr habt ihm Euren Mitleids-Tribut abgetragen; jetzt leben wir vergnügte Burschen weiter. Waret Ihr vorher erschüttert und in heiligem Schauder, so sollt Ihr nun um so toller spassen sehen.“ Oder: „Dass Ihr nur ordentlich auf unsere Spässe passt und nicht mehr den blinden Oedipus und die wilde Medea im Kopfe habt.“ Oder:

dem ist es auch wohl seltsam, wenn man Tetralogien annimmt, noch eine Komödie nach dem Satyrspiel zu verlangen, d. h. eine Komödie nach der Komödie. Das Satyrspiel versieht offenbar die Stelle der Komödie, sofern man überhaupt der Ansicht ist, dass eine Abspannung nach der tragischen Aufregung in der Anordnung des Festes gelegen hätte. — Endlich würde auch der Zweifel entstehen, wenn nach Aristoteles das Epos so lang sein darf, wie die Menge der Tragödien, die in Einer Aufführung zur Anschauung kommen, warum er denn die Komödie ausgeschlossen habe; denn wenn es einem zugetraut wäre, auch diese gewöhnlich noch mit anzuhören, so könnte die Spannung des Geistes und die Weite des Gedächtnisses doch auch für das Epos ausreichen, um ebenfalls eine der Komödie äquivalente Masse noch mit aufzunehmen.

### Problematischer Charakter aller diese Frage betreffenden Aufstellungen.

Ueber den Ort,*) wo man sich die Aufführung der Komödien zu denken habe, weiss ich nichts Nä-

---

„Ihr lacht nicht gut genug; Ihr seid wohl von den Satyrn schon abgekitzelt".

*) Wenn wir durch irgend welche Nachrichten wüssten, wo die Komödien aufgeführt sind, etwa im grossen Dionysischen Theater, so wäre jede weitere Hypothese überflüssig. Allein hat man eine ausdrückliche und unzweifelhafte Stelle dafür zu citiren? Die Sache ist daher den Conjecturen preisgegeben und es muss als Vorurtheil betrachtet werden, wenn man die Möglichkeit der Aufführung auf einem andern Theater von vornherein läugnen will. — Wenn man etwa sonst schon wüsste, dass auf dem Kerameikus in der Nähe des kleinen alten Dionysostempels hölzerne Sitze und eine Bühne zur Komödien-Aufführung jedesmal hergerichtet wären; so würde man vielleicht einer Stelle einige Aufmerksamkeit schenken dürfen, die jetzt bei der gänzlichen Unkunde über den Ort der ko-

heres beizubringen. Aber das ist hier zu wiederholen, dass überhaupt alle hierhergehörigen Bestimmungen

---

mischen Bühne ohne Bedeutung ist. Ueber dieselbe spricht Meineke *Hist. critic. comic. graec.* S. 164: „*Quo sensu nostrum poetam κεραμικώτατον dicat Anonymus apud Cramerum Anecd. III. p.* 195. *non apparet. Verba grammatici haec sunt: Πλάτων, οὐχ ὁ φιλόσοφος, ἀλλ' ὁ κεραμικώτατος — — Non puto tamen singularem quandam laudem in corrupta voce delitescere; scribendum enim videtur ὁ κωμικώτατος. Ita idem p.* 194. *Ἀριστοφάνης οὐχ ὁ τὰς κωμῳδίας συγγράψας, ἀλλ' ὁ γραμματικώτατος.*“ Unter obiger Voraussetzung würde man hier eine dem superlativirenden Grammatiker ganz gemässe Wendung sehen, indem er statt des gewöhnlichen *ὁ κωμικώτατος* kostbar sagte: „Plato, nicht der Philosoph, sondern der beliebte Dichter vom Keramikus.“ — Die Stelle des Xenophon, welche man theils um Komödien vor dem Frühstück zu behaupten, angezogen hat, theils um darnach das Theater weit auf's Land zu verlegen — muss hier kurz einer Analyse unterworfen werden. Sauppe sagt darüber in der interessanten Abhandlung über „die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionys.“ S. 20.: „Endlich beweisst auch die Stelle *Xenophons Oeconom.* 3. §. 7. *νῦν δ' ἐγώ σοι σύνοιδα ἐπὶ μὲν κωμῳδῶν θέαν καὶ πάνυ πρωῒ ἀνισταμένῳ καὶ πάνυ μακρὰν ὁδὸν βαδίζοντι καὶ ἐμὲ ἀναπείθοντι προθύμως συνθεᾶσθαι,* welche C. F. Hermann in der zweiten Ausgabe des Charikles 1. S. 321. für Komödien bei früher Tageszeit beibringt, wenigstens für die städtischen Dionysien nichts. Wenn Kritobulos einen weiten Weg macht, um zu den Komödien zu kommen und Sokrates beredet mitzugehen, so kann das nur auf einen Weg von der Stadt aus aufs Land, also auf die ländlichen Dionysien bezogen werden.“ Mit Recht verwirft Sauppe die aus der Stelle abgeleitete Annahme von Komödien bei früher Tageszeit; aber könnten nicht vielleicht Sokrates Worte auch noch eine andre Erklärung zulassen? Könnte man nicht nach dem Wortlaut des Textes zunächst meinen, Kritobulos hätte den weiten Weg schon zurückgelegt, als er Sokrates beredete mitzuschauen (*συνθεᾶσθαι* und nicht *συμπορεύεσθαι*)? Er konnte auf dem Lande wohnen und musste früh aufstehen und weit gehen, wenn er noch zu rechter Zeit in die Komödie kommen wollte, namentlich da er auch noch bei Sokrates in der Stadt vorsprach, um ihn zur Theilnahme an dem Genusse einzuladen.

bis jetzt nichts als Hypothesen auf schwacher Basis sind. Man hat keine genügenden Nachrichten über die Reihenfolge der Festaufführungen; man weiss nicht einmal: was man auf einen Tag setzen, was für mehrere Tage zur Festfreude auseinanderziehen soll; man will dem Interpolator folgen (Mommsen S. 395.) und sieht doch, dass er ergänzt werden muss, indem neben den παῖδες auch cyclische Männerchöre wetteiferten. Man streitet, ob das Dionysosbild am Vorabend in's Theater gebracht wurde (Mommsen), oder ob jedesmal früh Morgens vor dem dramatischen Schauspiel (Wieseler*)). So ist klar, dass auch über die Zeitvertheilung nicht entfernt etwas feststeht. Nehmen doch auch einige an, die παῖδες hätten ihre Chöre vor der tragischen Aufführung producirt. Wie viel Zeit nahmen die Opfer weg? Wurde bloss vor der Aufführung geopfert, oder auch noch nachher? (Mommsen 396 „Abendopfer Pandia".) — Bei einer so allgemeinen Unsicherheit über die Festordnung darf jede neue Hypothese auf unbefangene und wohlwollende Prüfung rechnen.

---

Das Resultat Sauppe's würde dadurch nur insofern modificirt, als auch für die städtischen Dionysien aus dieser Stelle nichts für den Anfang der Komödien vor dem ἄριστον abgeleitet werden kann.

*) Diese Vermuthung scheint mir vorzuziehen, da ja das Bild auf der Orchestra nicht dem Regen preisgegeben werden durfte. Ueberhaupt wäre es eine Vernachlässigung einer so hohen Person gewesen, wenn man sie aus ihrem Heiligthum weggeholt und dann unter freiem Himmel des Nachts allein gelassen hätte. — Uebrigens handelt es sich nach Wieseler auch nicht um die goldelfenbeinerne Statue des Alkamenes, sondern um das alte Cultusbild des Dionysus Eleuthereus (Altgr. Theat. S. 173. u. S. 177.).

**Die Alten scheinen die Aufführung und den Besuch der Komödie als etwas Besonderes für sich betrachtet zu haben. — Corollar: Unmöglichkeit, Komödien vor der Tragödie anzunehmen.**

Dass die Griechen die Komödie als etwas ganz für sich Gehöriges*) betrachteten, ohne jede Beziehung zur Tragödie, sieht man aus vielen Nachrichten. So scheint z. B., wenigstens in der späteren Zeit, an den Chytren ein Wettkampf bloss mit Komödien

*) Man könnte dies auch vielleicht erschliessen aus Plato's Gesetzen 658 A—D, wo er die wunderliche Forderung stellt, man sollte mal alle die Wettkämpfe, die sonst in der Stadt gesondert vorkommen und nicht unmittelbar hintereinander von denselben Zuschauern und Richtern genossen und beurtheilt werden, zusammenbringen in Einen gemeinsamen Wettkampf und dann mal sehen, was am Meisten Vergnügen bereite. *Τί ἄν, εἴ ποτέ τις οὕτως ἁπλῶς ἀγῶνα θείη ὁντινοῦν, μηδὲν ἀφορίσας μήτε γυμνικὸν μήτε μουσικὸν μήθ' ἱππικόν, ἀλλὰ πάντας συναγαγὼν τοὺς ἐν τῇ πόλει προείποι, θεὶς νικητήρια, τὸν βουλόμενον ἥκειν ἀγωνιούμενον ἡδονῆς πέρι μόνον, ὃς δ' ἂν τέρψῃ τοὺς θεατας μάλιστα* — — Die Folge dieser Verkündigung würde, meint er, sein, dass nun der Eine eine Rhapsodie vortragen würde, der andre eine Kitharodie, wieder ein andrer eine Tragödie, ein andrer eine Komödie, und es sei nicht zum Verwundern, wenn auch einer Wunderstücke zum Besten geben würde, und so möchten noch unzählige andre Künstler mit ihren Leistungen in den Kampf treten. *Εἰκός που τὸν μέν τινα ἐπιδεικνύναι καθάπερ Ὅμηρος ῥαψῳδίαν, ἄλλον δὲ κιθαρῳδίαν, τὸν δέ τινα τραγῳδίαν, τὸν δ' αὖ κωμῳδίαν, οὐ θαυμαστὸν δὲ εἴ τις καὶ θαύματα ἐπιδεικνὺς μάλιστα ἂν νικᾶν ἡγοῖτο· τούτων δὴ τοιούτων καὶ ἑτέρων ἀγωνιστῶν μυρίων ἐλθόντων ἔχομεν εἰπεῖν, τίς ἂν νικῷ δικαίως;* Da es hier nun als ebenso abenteuerlich erscheint, dass Tragödie und Komödie in einen Wettkampf treten, wie z. B. eine Kitharödie und Tragödie, so könnte man daraus, wenn man nicht etwa sonstwoher schon eine Meinung darüber hat, schliessen, dass alle diese angeführten verschiedenen Agonen auch an verschiedenen Orten, und vor verschiedenen Zuhörern und Richtern stattfanden, also die Komödie so gut wie die Kitharödie, und man

stattgefunden zu haben. *) Ferner war es durchaus nicht selbstverständlich, dass wer das Theater besuchte, Tragödien und Komödien zu hören bekam, sondern die Griechen sagten, sie wollten in die Tragödie gehen, und ein ander Mal ist nur von der Komödie die Rede, wie z. B. *Xenoph. Oecon. 3. §. 7.* ἐπὶ κωμῳδῶν θέαν. So waren ja Frauen bei den Tragödien zugegen, aber wie es scheint nicht bei den Komödien. Manche Männer auch nahmen an den rohen Spässen und der Schamlosigkeit der Komödie Anstoss, während sie die edle Sprache der Tragödie bewunderten; so z. B. heisst es, dass Sokrates immer in's Theater ging, wenn ein neues Stück von Euripides aufgeführt wurde und wenn er selbst den Weg nach dem Piräus dazu machen musste. Ὁ δὲ Σωκράτης σπάνιον μὲν ἐπεφοίτα τοῖς θεάτροις, εἴποτε δὲ Εὐριπίδης ὁ τῆς τραγῳδίας ποιητὴς ἠγωνίζετο καινοῖς τραγῳδοῖς, τότε γε ἀφικνεῖτο. Καὶ Πειραιοῖ δὲ ἀγωνιζομένου τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐκεῖ κατῄει. Dagegen heisst es, dass ihn seine Freunde nicht überreden konnten, auch einmal um Komödien zu hören, das Theater zu besuchen. Ἤδη δέ ποτε αὐτὸν ἐρεσχελῶν Ἀλκιβιάδης ὁ Κλεινίου ἢ Κριτίας ὁ Καλλαίσχρου, καὶ

würde, wenn man nicht schon ein Vorurtheil darüber hätte, gar nicht darauf kommen, dass zwar die Kitharödie immer von der Tragödie getrennt gewesen sei, die Komödie mit dieser aber immer in einen Festakt zusammengebracht werde (μηδὲν ἀφορίσας — συναγαγών). — Auch die Beantwortung der Frage ist nicht ohne Wink. Er meint nämlich, dass die verschiedenartigen Leistungen ein ganz verschiedenes Publicum sich gewinnen würden.

*) Vergl. Geppert, Die altgriech. Bühne S. 189. *Vit. X. orat. Lycurg.* εἰσήνεγκε δὲ καὶ νόμους, τὸν περὶ τῶν κωμῳδῶν ἀγῶνα τοῖς Χύτροις ἐπιτελεῖν ἐφάμιλλον ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ τὸν νικήσαντα εἰς ἄστυ καταλέγεσθαι, πρότερον οὐκ ἐξόν, ἀναλαμβάνων τὸν ἀγῶνα ἐκλελοιπότα.

*κωμῳδῶν ἀκοῦσαι παρελθόντα εἰς τὸ θέατρον ἐξεβιάσαντο. Ὁ δὲ αὐτοῖς οὐκ ἠρέσκετο, ἀλλὰ δεινῶς κατεφρόνει ἀνδρῶν κερτόμων καὶ ὑβριστῶν καὶ ὑγιὲς λεγόντων οὐδέν.* Wenn die Komödien der tragischen Aufführung folgten, so hätten sie ihn überreden müssen, zu bleiben d. h. nicht wegzugehen. Hier aber steht ausdrücklich hinzugehen (*παρελθόντα εἰς τὸ θέατρον*), was bei dem Schreiber die Meinung voraussetzt, es wäre die Aufführung der Komödie von der Tragödie abgesondert gewesen. Anzunehmen aber, die Komödie sei etwa vor der Tragödie gespielt, scheint mir schon *a priori* unzulässig zu sein. Ich halte die menschliche Natur für so gleichartig, dass auch die Griechen nicht den ausgelassensten Spass und die Entfesselung des kühnsten Humors als eine passende Vorbereitung für den tiefen Ernst der gemütherschütternden Tragödie betrachten konnten.*)

## Analyse der Auffassung des Horaz.

Man mag über die Kenntnisse des Horatius in Betreff des griechischen Theaters und der griechischen Litteratur die verschiedensten Meinungen haben, gewiss wird es nicht unwichtig erscheinen, ob er sich für oder gegen unsere Hypothese erklärt habe. In der That erlaubt eine Stelle seiner *ars poetica* ziemlich bestimmte Schlüsse über seine Auffassung unserer Frage. Es handelt sich nämlich um den Ursprung und Zweck des Satyrspiels und seinen Platz in der Reihenfolge der Aufführungen. Da ist nun Horazens Meinung, dass man versucht hätte,

---

*) Mommsen (Heortologie S. 394.) bemerkt, „dass Lustspiele meistens vor satten und trunkenen Gästen gespielt wurden, welche weit mehr zum Lachen als zur Kritik aufgelegt waren.“

die Zuschauer, die nach dem Ende der feierlichen Tragödie auch mit ihren Opfern fertig und durch den Weingenuss in eine ziemlich zwanglose Stimmung gerathen waren, noch weiter festzuhalten und zwar durch ausgelassene Scherze halbnackter Satyrn. Für diese Satyrspiele giebt er dann seine poëtischen Gesetze.

V. 220: *Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum,*
*mox etiam agrestes Satyros nudavit et asper*
*incolumi gravitate jocum temptavit eo, quod*
*inlecebris erat et grata novitate morandus*
*spectator functusque sacris et potus et exlex.*

Es scheint mir aus diesen Worten mit unzweifelhafter Sicherheit geschlossen werden zu dürfen, dass Horaz meinte, die Zuschauer würden nach dem Schlusse der Tragödie das Theater verlassen haben, wenn sie nicht noch eine Weile durch die Satyrspiele gefesselt wären, dass diese mithin die äusserste Gränze bildeten, bis zu welcher die Zuschauer sich im Theater halten liessen. Die Worte Horazens verbieten daher gradezu anzunehmen, dass nun nach dem Satyrspiel die Geschichte erst von vorn losgegangen wäre und in einer noch drei bis vier Stunden langen Komödie die abgespannten Zuschauer neuen Kitzel hätten ertragen müssen. Vielmehr scheint der klare Sinn seiner Meinung zu sein, dass die Festlichkeiten überhaupt für den Tag ihr Ende erreicht und mit dem Satyrspiel, welches daher gegen die Zeit der Abend-Dämmerung*) stattfand, die Stimmung der Zuschauer einen Abschluss gefordert hätte. Darin liegt nun zu-

*) So bemerkt auch Welcker über den *Prometh. lucif.*:

gleich auch ausgedrückt, dass Horaz die Tragödie und das Satyrspiel als ein Ganzes für sich betrachtet, das darauf berechnet war, der Stimmung der Zuschauer entsprechend den Tag des Festes auszufüllen. Wurde also an demselben Tage Komödie gespielt, so musste dies anderswo und vor andern Zuschauern geschehen. Nach Horaz ist daher auch der Schluss erlaubt, dass nicht etwa vor der Tragödie von denselben Zuschauern die Komödie genossen sein konnte, da sonst weder die Wendung *asper incolumi gravitate*, noch die Worte *jocum temptavit et grata novitate* zulässig wären, da durch die erstere alles Frühere als dem tragischen Ernst angehörig, durch die letzteren aber offenbar das Satyrspiel als der erste Versuch durch Spass zu fesseln, nicht als eine mattere Wiederholung einer Morgenbrot-Komödie, bezeichnet wird. Man darf auch nicht vermuthen, es habe Horaz hiermit etwa bloss den Ursprung des Satyrspiels erklären wollen, indem er die Möglichkeit offen gelassen hätte, dass später sich die Sache gänzlich geändert habe und noch eine Komödie hinzugezogen wäre; denn diese Vermuthung würde völlig willkürlich und darum nicht wissenschaftlich berechtigt sein, da Horaz den Ursprung offenbar nur desshalb heranzieht, um dadurch den Zweck und die Stellung des Satyrspiels zur Tragödie überhaupt genetisch zu erklären. Die Komödie hat aber bei ihm gar kein solches Verhältniss zu der Tragödie und ihre poëtischen Gesetze werden ohne alle Rücksicht auf etwa vorhergehende tragische Vorstellungen gegeben. Es dürfen desshalb mit genügen-

---

„Dies Satyrspiel muss auf die Abenddämmerung berechnet gewesen sein." — Was natürlich nicht möglich wäre, wenn noch eine Komödie folgen sollte.

der wissenschaftlicher Sicherheit die obigen Schlüsse als die wirkliche Auffassung und Meinung Horazens über unsre Frage treffend, betrachtet werden.

## 3. Theorie von der Einheit der Zeit.

Es war bei diesem Excurse meine Absicht, einen indirecten Beweis für meine Erklärung des Aristoteles zu gewinnen, indem ich zeigte, dass die bisherigen Hypothesen eine sehr geringe Basis haben und durch gleich wahrscheinliche entgegengesetzte Hypothesen ausser Kraft gesetzt werden können. Ich kehre desshalb nun zu unsrer Stelle zurück.

**Τραγῳδία kann das ganze tragische Festspiel bedeuten.**

Zuerst ist hier also die Frage aufzuwerfen, wie Aristoteles von der Tragödie habe sagen können, sie versuche sich für einen Sonnenumlauf einzurichten, da doch die Tragödie höchstens vier Stunden in Anspruch nehmen konnte.*) Es ist klar, dass hiernach von der Einzeltragödie keine Rede sein kann. Wir sind aber auch nicht gezwungen, das Wort nur in diesem

*) Es ist spasshaft, was Michael Conrad Curtius im Jahr 1753 von der richtigen Länge der Tragödie denkt. Er sagt zu unsrer Stelle S. 111.: „Die wahre Daner eines Stückes ist die Zeit, welche auf die öffentliche Vorstellung des Trauerspiels verwandt wird. Diese muss das Mittel halten, dass sie weder die Neubegierde der Zuschauer unbefriedigt lässt, noch denselben einen Ekel erwecken. Ordentlicher Weise muss die Dauer sich nicht unter zwo, noch über drey Stunden erstrecken. Von dieser Dauer redet Aristoteles nicht.“ Wenn diese ästhetischen Gesetze richtig wären, und die unglücklichen zum Anhören von Tetralogien verurtheilten Griechen auch schon nach drei Stunden Ekel empfunden hätten: so würde mir allerdings auch nichts gewisser sein, als dass Aristoteles nicht von der Dauer der Aufführung sprechen konnte.

Sinne zu verstehen, der nach dem Zusammenhang unmöglich ist, so lange die zweite Bedeutung offen bleibt. Mir scheinen aber ebenso wie auch Schöll und Sauppe *) es auffassen, in Plato's Symposion die Worte τῇ πρώτῃ τραγῳδίᾳ sich nur auf das ganze tragische Spiel zu beziehen, wie daher Schöll übersetzt: „Agathon hat mit seinem ersten tragischen Spiele gesiegt.“ Und für dieselbe Worterklärung scheint die Parische Marmorchronik Epoche 50 und 56 zu sprechen. Wir brauchen desshalb vor dieser Schwierigkeit nicht zurückzugehen; vielmehr deutet der ganze Zusammenhang, wornach die Tragödie ihrer Länge nach durch die Zeit gemessen werden soll, auf die Aufführung hin und es liegt sehr nahe, dass Aristoteles, da er das Abmessen der einzelnen Tragödien nach der Wasseruhr verspottet, hier daran erinnert, dass die Grösse des ganzen tragischen Spiels nach der Aufführung, die einen ganzen Festtag ausfüllte, abgemessen wird, sehr ungleich der Epopöie, die sich als Ganzes nicht für eine bestimmte festliche Gelegenheit äusserlich der Zeit nach einzurichten hat.

### Erwähnung der Trilogie.

Die zweite Bemerkung ist, dass Aristoteles nach unsrer Deutung der Stelle also die Trilogie erwähnt haben würde, während er sonst nur von der Einzeltragödie spricht. Das scheint mir nun an und für sich gar nicht unwahrscheinlich, sondern so sehr zu erwarten, dass vielmehr sein Stillschweigen darüber eher Erstaunen erregen müsste, da die Trilogien und Tetralogien nach Schöll bis zu seiner Zeit noch die

*) Gründlicher Unterricht über die Tetralogie des attischen Theaters von Adolf Schöll S. 26 ff. und daselbst auf S. 28. die Beiträge von Sauppe.

Bühne beherrschten. Dazu kommt, dass er an einer zweiten Stelle sie als eine grosse Composition erwähnt, nach deren Gesammtumfang sich auch ein Mass für die Epopöie feststellen lässt. (Vrgl. S. 183.) Freilich lässt auch diese Stelle durchblicken, dass er die Einzeltragödie durchaus als etwas Selbständiges betrachtete (πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων). Es ist überhaupt nur aus der dürftigen Beschaffenheit seiner uns erhaltenen Abhandlung über die Poësie zu erklären, dass wir keine bestimmte Auffassung über die trilogische oder tetralogische Composition bei ihm finden.*) So viel geht übrigens mit genügender Klarheit aus dem Erhaltenen hervor, dass er die Einzeltragödie als ein organisches Ganzes für sich auffasste, und dies um so mehr, da er ja überhaupt bei seiner Kritik von der Aufführung abstrahirte und ihre wesentlichen Eigenschaften und wesentliche Wirkung auch für das Lesen offenbar werden sollten. Jedenfalls ist der etwaige Einwurf, dass er wegen dieser Ansicht nun die übliche Trilogie gar nicht hätte erwähnen dürfen, völlig ungereimt.

### Neue Erklärung des μικρὸν ἐξαλλάττειν und des ὅτι μάλιστα πειρᾶται.

Drittens ist darauf aufmerksam zu machen, dass man die Worte ἡ μὲν (τραγῳδία) ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν von vornherein so aufgefasst hat, als könnte damit nur „nicht weit über solche Frist sich ausdehnen zu lassen“ gemeint sein. Wenn man nämlich davon ausgeht, dass die Zeit der Handlung darin solle abgegränzt werden, so war es in Hinblick auf die übrig gebliebenen Tra-

*) Ich werde darüber ausführlich im zweiten Theile handeln.

gödien, namentlich des Aeschylus, wünschenswerth, den Termin so weit als möglich auszudehnen. Für uns fällt dieser Grund gänzlich weg. Wir sind desshalb frei, die Worte unbefangen zu prüfen. Und gewiss liegt in dem Worte ἐξαλλάττειν*) nichts was uns nöthigte, die Abweichung von einer Gränzbestimmung durchaus als Ueberschreitung derselben zu fassen; es kann ebensowohl die Gränze nicht ganz erreicht werden. Und mithin könnten die Worte etwa so übersetzt werden: „Das tragische Spiel versucht einen Umlauf der Sonne auszufüllen oder doch nur wenig daran fehlen zu lassen.“ Da wir annahmen, dass die Tragödien wie die Komödien gegen Abend schlossen, so fehlt an dem ganzen Tage nur das Stück der Morgenzeit, welches vor dem Beginn der Tragödie z. B. der Hinschaffung des Götterbildes auf die Orchestra (S. 199) eingeräumt werden musste. Und es war das Streben der Dichter, soviel als möglich (πειρᾶται ὅτι μάλιστα) ihrem Stoffe Fülle und Ausdehnung zu geben, um möglichst auch durch den stattlichen Umfang der Vorstellung die Mitkämpfer zu übertreffen; denn je grösser, desto schöner, wenn das Ganze nur übersichtlich bleibt, das galt ja dem Aristoteles als anerkannter Grundsatz (ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος). Ausserdem leitet er

*) Es liegt in der Natur einer Gränzbestimmung, dass die Abweichung davon leicht als παρέκβασις mit dem Nebensinn des Fehlerhaften betrachtet und desshalb dann auch das Zuviel und Zuwenig als ὑπερβολὴ und ἔλλειψις getadelt wird. Da hier aber der ὅρος durchaus nur eine an sich willkürliche Bestimmung ist, so konnte Aristoteles recht gut den allgemeineren Ausdruck ἐξαλλάττειν brauchen, der keine tadelnde Nebenbedeutung hat, wie er z. B. auch cap. XXII. §. 3. von der λέξις ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη sagt, dass sie von der Gewöhnlichen abweiche, ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικόν.

ja auch aus diesem Wetteifer der Dichter die unnatürliche Dehnung der Fabeln ab, wodurch die sogenannten episodischen Handlungen (vergl. die Erklärung am Schlusse der Abh.) entstehen: *Τοιαῦτα δὲ ποιοῦνται — — διὰ τοὺς κριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες μῦθον* — —.

Ich gehe nun näher auf die Theorie von der Einheit der Zeit und des Ortes ein und ebenso auf die sich daran anschliessenden Gesichtspunkte.

### Die Hypothese einer doppelten homonymen Längenbestimmung ist unstatthaft.

Zuerst nämlich könnte man meinen, Aristoteles habe das *μῆκος* doppelt bestimmen wollen, einmal wie an allen übrigen Stellen und in den Capiteln über das Epos durch die Masse der Geschichten und Verse, zweitens aber auch und dies freilich nur an dieser einzigen Stelle innerlich durch die Zeit der dargestellten Handlung. Dagegen spricht nun sofort, dass diese einzige Stelle in cap. V. nur vorläufig die Unterscheidungsmerkmale zwischen Tragödie und Epos angiebt, dass wir also, um den wahren Sinn der kurzen Andeutungen zu verstehen, auf die spätere ausführliche Darstellung hinblicken müssen. Da nun bei dieser Ausführung von der erdichteten Zeitdauer der dargestellten Handlung gar keine Rede ist, dagegen das unterschiedliche *μῆκος* von Tragödie und Epos nur durch die Dauer der wirklichen Vorstellung und Auffassung der Masse der Verse gemessen wird: so sehe ich nach den Gesetzen der Interpretation keine Erlaubniss, für cap. V. eine besondere *exceptio juris* geltend zu machen.

### Die Erklärung der Franzosen erfüllt ihren Zweck nicht.

Bei der Frage über die Einheit der Zeit kommt es nun besonders auf die Wahrscheinlichkeit an, ich meine auf die Gleichung zwischen wirklicher

und erdichteter Zeit. Die grösste Wahrscheinlichkeit würde natürlich erreicht, wenn die Zeit in der Dichtung und die Tageszeit und Dauer der Aufführung genau stimmten. Darnach müsste also z. B. die Aufführung des Aeschyleischen Agamemnon in der Nacht, wenigstens vor der Morgendämmerung beginnen und so viel Stunden oder Monate dauern, als die Handlung in der Dichtung gedauert haben soll, z. B. muss ja die zweite Scene der Eumeniden gewiss mehrere Monate*) später (in Athen) spielen, als die erste (in Delphi), da Orestes indessen

„Abgestumpft und verschliffen im Verkehr
Auf vielen Wegen und in fremder Menschen Haus,
So über Land hin, über See umhergeflohn.“**)

Da diese Forderung absurd ist, so entsteht die Alternative, entweder rigoristisch alle Tragödienstoffe, die länger als vier Stunden in der Dichtung gedauert haben sollen, zu verwerfen, oder von der Forderung nachzulassen, dass Gleichung zwischen Fabel und Aufführung sei. Hebt man nun diese Forderung auf, so könnte man weiter sagen, es müsse aber wenigstens die dargestellte Handlung nicht zu sehr der Dauer nach von der Aufführungszeit verschieden sein, also sie müsse etwa einen Tag oder etwas länger dauern. So glaubt man ja die Aristotelischen Worte deuten zu müssen. Ist dadurch nun das Mindeste gewonnen? Wenn ich in der dritten Stunde der Aufführung die Handlung z. B. als am Abend vorgehend auffassen soll, während es in der Stunde vorher noch Vormittag

*) Vrgl. Wieseler, *Conjectanea in Aeschyli Eumenides* S. LI. und Anmerkung 47.

**) „*ἀλλ' ἀμβλὺν ἤδη,, προστετριμμένον τε πρὸς ἄλλοισιν οἴκοις, καὶ πορεύμασιν βροτῶν, ὅμοια χέρσον καὶ θάλασσαν ἐκπερῶν*“ v. 240.

war — ist dazu nicht auch Phantasie nothwendig? Und wenn nun drei Tragödien hintereinander gespielt wurden und für jede Fabel vier und zwanzig bis dreissig Stunden nach Corneille zugestanden werden, so muss die Phantasie doch zwei und siebenzig bis neunzig Stunden zu verflüchtigen verstehen, um sie mit dem Neuntel oder Zehntel davon in wirklicher Zeit ins Gleichgewicht zu setzen. Und dies will viel sagen, wenn es z. B. in der ersten Tragödie schliesslich Abend wird, während dann die zweite Tragödie desselben Tages etwa mit dem Frühroth eines Wintermorgens beginnt und wieder mit dem Abend schliesst, die dritte etwa mit Mittagszeit in einem Sommermonate anfängt u. s. w. Hebt man einmal die strenge Gleichung auf, so verkennt man das Wesen der Phantasie völlig, wenn man mit ihr um Stunden markten will und es wäre nichts lächerlicher, als dieses angebliche Gesetz, dass man in drei bis vier Stunden nur eine Fabel von vier und zwanzig Stunden oder etwas mehr darstellen dürfte. Etwas so Lächerliches kann nicht Aristotelisch sein.

Wenn Lessing nun bei seiner Auslegung der Worte ohne Weiteres den Franzosen folgte, so war er dazu freilich durch den Ausdruck τραγῳδία gezwungen; denn da er nur an eine Einzeltragödie dachte, so konnte ihm natürlich eine andre Deutung der Worte gar nicht in den Sinn kommen. Ich habe schon S. 174 bemerkt, dass Aristoteles das Problem der Einheit der Zeit und des Ortes nicht aufgeworfen zu haben scheint, da er sonst unfehlbar sowohl bei der Untersuchung der Wahrscheinlichkeit der Handlung, als auch bei dem Unterschiede von Drama und Epos darauf hätte zurückkommen müssen. Alles was Lessing desshalb gegen die Franzosen an Witz und Ironie auf-

bietet, um die Lächerlichkeiten aufzudecken, zu denen die strikte Observanz der vermeinten Aristotelischen Regel führte, z. B. dass sie oft „den Helden bemühen müssen, den Zuschauern zu Gefallen an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat“,*) dass sie aus der Einheit des Ortes die Einheit eines Palastes oder einer Stadt machen müssen, dass ihre Fabeln die grösste moralische Unwahrscheinlichkeit erhalten, indem sie Handlungen, die zwar physisch an Einem Tage gethan werden können, die aber kein vernünftiger Mensch an Einem Tage thun wird, in einem Umlauf der Sonne zusammenpressen u. s. w. — alles dies ist in der That nicht bloss eine *deductio ad absurdum* für die Franzosen, sondern ebenso für die bis jetzt geltende Auslegung unsrer Aristotelischen Stelle.

**Die Consequenzen aus Lessings Erklärung sind für die Französische Auffassung ungünstig.**

Die schöne Bemerkung, die Lessing dann aber zur Vertheidigung der Alten macht, ist soweit entfernt, die frühere Auslegung zu unterstützen, dass sie uns vielmehr dienen soll, die Absurdität derselben deutlicher nachzuweisen. Lessing sagt**): „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zu Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, wel-

*) Worte Schlegels von Lessing citirt XLIV.

**) Hamb. Dramat. nro. XLVI.

che sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken.“ Was folgt aus diesen Ueberlegungen? Wie lange pflegt man wohl gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen aus seiner Wohnung wegzubleiben? Michael Conrad Curtius bemerkt darüber*): „Aristoteles schliesst diese Dauer in einen Umlauf der Sonne ein und eröffnet dadurch den Kunstrichtern ein weites Feld, ihre Kunst im Muthmassen und Erklären zu üben. Segni will es von dem natürlichen Tage von vier und zwanzig Stunden verstanden wissen. Castelvetro und Piccolomini haben ihm gezeiget, dass nur von dem künstlichen**) Tage, oder der Zeit vom Aufgange bis zum Untergange der Sonne, die Rede sei. Es lässt sich diese Meinung daraus widerlegen, weil währender Vorstellung, der Chor gemeiniglich auf der Bühne blieb. Wie ist es aber wahrscheinlich, dass funfzehn Personen vier und zwanzig Stunden an einem Platze hätten bleiben können ohne an Speise, Schlaf und andre Nothwendigkeiten der Natur zu gedenken.“ Ich möchte aber wissen, ob es nicht ebenso unwahrscheinlich ist, dass die Leute zwölf Stunden daselbst aushalten, wie vier und zwanzig Stunden — es ist das Eine so lächerlich wie das andre und es kann nur einen komischen Eindruck machen, wenn die

---

*) Aristoteles Dichtk. in's Deutsche übers. 1753. S. 112.

**) Es ist spasshaft, dass er den natürlichen Tag den künstlichen und den durch die astronomische Kunst festgestellten den natürlichen nennt.

Erklärer sich im Ernst über den Vorzug von zwei Annahmen streiten, die beide absurd sind. Soll daher die Lessing'sche Begründung eine folgerichtige Regel ergeben, so darf die Handlung des Drama höchstens mehrere Stunden dauern, also etwa ebenso lange, als sie wirkliche Zeit zur Aufführung nöthig hat. Denn wenn wir den Chor drei bis vier Stunden lang vor uns stehen sehen, so können wir nicht annehmen, dass er zwölf bis dreissig Stunden da gestanden habe. Die Consequenz der Lessing'schen Auffassung erfordert also die strenge Gleichung zwischen wirklicher und erdichteter Dauer d. h. sie vernichtet die sogenannte Aristotelische Regel, die darnach nicht als gerechtfertigt, sondern als äusserst absurd erscheinen muss.

**Die angebliche Aristotelische Regel kann nicht aus den tragischen Musterwerken abstrahirt werden.**

Wir müssen aber noch schärfer die Sache selbst auffassen. Man nimmt offenbar an, Aristoteles habe auf der Neige des griechischen Lebens stehend, die grossen Erzeugnisse des poëtischen Genies seines Volkes als anerkannte Muster des Schönen und Richtigen vor sich gehabt, um daraus seine Regeln zu abstrahiren. Es entsteht desshalb sofort die Frage, ob die Praxis der grossen Tragiker, soweit wir dies aus den erhaltenen Werken beurtheilen können, wirklich diese Regel nothwendig macht? Ist es in der That eine wesentliche Bestimmung der tragischen Handlung im Gegensatz zur epischen, dass sie einen Sonnenumlauf umfasse oder nur wenig darüber hinausgehe? Adolf Stahr bemerkt dazu: „Diese vier und zwanzig Stunden dominirten lange unerschüttert in der klassischen Tragödie der Franzosen. Bei den Alten waren

sie allerdings festes Gesetz. Im Agamemnon des Aeschylus wird der Fall von Troja gemeldet und eine Stunde darauf tritt Agamemnon heimgekehrt auf.“ (S. 85.) Es scheint mir aber schon grade dies Beispiel dagegen zu sprechen; denn zwischen der Meldung des Falls von Troja, welche durch Feuersignale vollzogen wurde, und der wirklichen Ankunft mussten wenigstens zwei bis drei Tage vergehen. Da nun aber wirklich in der Tragödie kurze Zeit (viel kürzer als eine Stunde) nach dem Signal schon der Herold auftritt: so sieht man, denke ich, nicht dass der Gegenstand der Handlung nur Einen Tag umfassen darf (so wie auch von einem etwaigen Ende der Handlung gegen Sonnenuntergang gar nicht die Rede ist;), sondern dass für die Dichtung keine Zeit existirt, dass sie ruhig unmittelbar nacheinander geschehen lassen kann, was durch grössere Zeiträume getrennt ist. Und dieselbe von Stahr citirte Orestie liefert in den Eumeniden noch den allerschlagendsten Gegenbeweis, wie schon S. 210 erwähnt, indem zwischen der Scene in Delphi und in Athen nach der ausdrücklichen Schilderung des Dichters eine geraume Zeit verflossen sein muss, wie ja die Eumeniden, die hinter dem Orestes herjagen, aussprechen:

„Mir keucht von dieser menschenpirschenden Müh'
die Brust;
Denn abgetrieben ist der Erde ganz Revier!“ V. 239.*)

Aber ich will von Aeschylus gar nicht sprechen; denn er hat viel Unregelmässigkeiten und man könnte sagen, dass er als schöpferischer und bahnbrechender

*) „πολλοῖς δὲ μόχθοις ἀνδροκμῆσι φυσιᾷ
σπλάγχνον· χθονὸς γὰρ πᾶς πεποίμανται τόπος.“

Geist die Formen noch nicht sicher genug besass. Halten wir uns an Sophocles und Euripides! Und nun wünschte ich, dass man mir zeigen könnte, dass ihre Tragödien immer vier und zwanzig bis dreissig Stunden umfassen. Ich will nicht an die Nachttragödie Rhesos erinnern, die mit irgend einer Stunde der Nachtzeit anfängt und mit der Morgendämmerung schliesst, sondern wir wollen von allen Sonderbarkeiten absehen und nur die von Aristoteles auch gefeierten Meisterwerke, etwa eine Antigone, Oedipus, Iphigenie betrachten. Ich möchte wissen, ob Jemand im Stande wäre, bei jedem neuen Episodium derselben zu sagen, welche Tageszeit es nach der Uhr des Dichters ist. In der That wird zuweilen, wo es die Handlung erfordert oder verschönert, das aufgehende Licht der Sonne begrüsst, aber es wäre lächerlich, wenn man nach solchem für den wesentlichen Inhalt*) der Tragödie völlig nebensächlichen Umstande nun die Uhr stellen und dem Dichter nachrechnen wollte, dass seine Handlung schliesslich vier und zwanzig oder dreissig Stunden gedauert hätte. Vielmehr ist es mir immer so erschienen, als sei in den Tragödien von der Zeit meistens gar nicht die Rede. Es ist in der Regel Tag, weil das die Zeit ist, in der überhaupt die Menschen zu wachen und zu handeln pflegen und sich ohne Fackeln sehen können; aber welche Stunde des Tages es sei und wie viel Stunden verstreichen bei der Aufeinanderfolge der Ereignisse, das wird von dem Dichter nicht verrathen und ist auch durch kein Kunststück herauszurechnen. Mir scheint darum Aristoteles viel weisere Regeln aus der Betrach-

*) Vrgl. cap. XVII. über das Wesentliche des Mythus im Gegensatz zum ἐπεισοδιοῦν.

tung der schönsten Tragödien gezogen zu haben, wenn er schreibt, es sollte die Handlung den Umfang haben, dass sich die Ereignisse nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit aus einander entwickeln könnten. Von der Dauer der Handlung ist auch nicht mit einer Sylbe die Rede und es ist klar, dass die Dichtkunst überhaupt das ihrige thun muss, um uns die Zeit vergessen zu machen; denn wenn so bedeutsame Handlungen, ohne Unglauben zu erregen, in drei Stunden vor unseren Augen vorüberziehen sollen, so müssen wir durch die innere Verkettung der Geschichte so gefesselt werden, dass wir bereit seien, auch nicht so prosaisch an Zeit und Stunde zu denken. Ich kann es aber nicht anders fassen, als dass wir immer glauben, die Handlung dauere grade so lange, als wir sehen, dass sie dauert. Desshalb würde, ohne dass der Vorhang*) uns das Bild der Scene entzieht, keine Möglichkeit sein, etwas geschehen zu lassen, was unmöglich aufeinander folgen kann. Sobald aber die Succession überhaupt unterbrochen ist, so hat nur die Phantasie, nicht aber die Uhr darüber zu entscheiden, ob sie ohne Widerstreben in den weiteren Fortgang der Handlung sich hineinfinden kann. Ein Bote mit seiner Erzählung hat gewöhnlich den Uebergang zu bilden. In den schönsten Tragödien findet aber solche Unterbrechung gar nicht statt, sondern der Mythus erlaubt dies schöne lebensvolle Gedränge der Ereignisse, die sich aus einander zur Katastrophe forttreiben. Ich muss desshalb schliessen, dass die Zeitmessung der

*) Wieseler hat schon früher angedeutet und wird bald, nach meiner Meinung hinreichend zeigen, dass der Gebrauch des Vorhangs schon für die Zeit des Aeschylus nothwendig angenommen werden müsse.

Handlung selbst für den subtilsten Rechner in den Mustertragödien nicht auf vier und zwanzig bis dreissig Stunden nachgewiesen werden könnte, und dass Aristoteles offenbar nichts von solchen überflüssigen Exempeln gewusst hat.

### Grund und Ungrund der Lessing'schen Kritik.

Wenn desshalb Lessing den Franzosen vorwirft: „Anstatt der Einheit des Tages, schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der Niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfter als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, liessen sie für Einen Tag gelten.“ (Hamb. Dram. no. XLVI.) — so trifft diese Kritik den Nagel auf den Kopf; denn unter der äusserlichsten Befolgung der eingebildeten Regel von der Einheit der Zeit verletzten sie das wichtige und wahre Gesetz des Aristoteles von dem natürlichen und nothwendigen Zusammenhange der Handlung, indem sie Handlungen unmittelbar auf einander folgen liessen, zu denen sich, wie Lessing sagt, vernünftige Menschen mehr als einen Tag nehmen. Sowie es auch absurd ist, wenn man die Simplicität des antiken Dramas verlässt, noch an der Einheit der Zeit festzuhalten, da man ja der Phantasie im modernen Drama ohne Schaden etwas zutrauen darf. Dass sie aber der Einheit des Tages die Einheit der Dauer unterschoben, das war so vernünftig und nothwendig, wie nur möglich; weil jene ja auch sehr gut ohne diese gedacht werden kann, wenn wir uns z. B. den Anfang der Handlung früh Morgens denken und den späteren Fortgang Nachmittags, wobei zwar die Einheit des Tages beobachtet

wäre, während die Einheit der Dauer so empfindlich verletzt würde, dass wir darüber nur lachen könnten. Fällt aber der Vorhang zwischen beiden Abschnitten der Handlung, so fragt sich bloss, ob die Phantasie das nun Geschehende im natürlichen Zusammenhang mit dem Früheren findet; ob die Helden aber einmal oder zweimal indessen zu Bett gegangen, ist völlig einerlei, so lange sich in den wesentlichen Beziehungen der Charaktere indessen nichts ereignet hat, das für den Ausgang der Handlung von Einfluss ist. Uebrigens findet sich wie gesagt in der antiken Tragödie sehr selten diese Anforderung an die Phantasie und es bildet vielmehr die Einheit der Dauer eine viel strengere und vernünftigere Regel als die dreissig Stunden der vermeintlichen Aristotelischen.

## 4. Analytische Erörterung der Aristotelischen Theorie.

Es fehlt unsrer Untersuchung aber noch ein wesentliches Stück, nämlich die analytische Betrachtung aller Stellen, an denen Epos und Tragödie von Aristoteles unterschieden werden. Wir wollen wirklich sehen, dass er nicht die Zeit der Handlung zum Eintheilungsgrunde machte, sonst versagen wir allen übrigen Beweisen den Glauben. Natürlich handelt es sich nicht um solche Unterschiede wie die nach dem Metrum und auch nicht nach der Art der Darstellung, dass die Eine dramatisch, das andre erzählend ist, sondern es braucht sich die Untersuchung nur auf die Unterschiede in der Länge (*μῆκος* und *μέγεθος*) und der Sicherheit wegen auf die etwaigen Unterschiede in den Gegenständen der Darstellung zu beziehen.

**Verhältniss von Epos und Tragödie in Bezug auf den Gegenstand der Nachahmung.**

Beginnen wir mit dem Gegenstande. Wie unterscheidet sich das Epos von der Tragödie dem Gegenstande nach? Die Antwort des Aristoteles ist: sie unterscheiden sich nicht in dieser Beziehung. *Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον.* Cap. XXIII. §. 1. Aristoteles fordert also Einheit und Ganzheit der Handlung für das Epos, wie für die Tragödien. Er führt diese Regeln nicht weiter aus; denn er kann sich auf das früher Erörterte beziehen, wo er genau dasselbe c. VII. und VIII. für das Drama forderte. *Χρὴ οὖν — — τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης.*

Aber ob Aristoteles wohl dasselbe unter dieser Einheit versteht, wie sie im Epos und wie sie im Drama sein soll? Es wird dies sofort klar beantwortet, wenn man auf den Gegensatz blickt. Was verwirft Aristoteles in Bezug auf die Composition? Zweierlei; erstens, wenn das Epos statt Eine Handlung zum Gegenstand zu nehmen, Eine Person wählt und was diese in verschiedenen Zeiten, bei verschiedenen Gelegenheiten und zu verschiedenen Zwecken gethan hat, abschildert; zweitens wenn der Epiker eine Zeit d. h. das Gleichzeitige glaubt darstellen zu müssen. Und wesshalb verwirft er diese beiden Arten des Stoffes? Weil sowohl das was nacheinander von einer und derselben Person geschieht als das, was zu gleicher Zeit sich ereignet, nicht nothwendig in denselben

Kreis ursachlicher Verknüpfung gehört, der durch die Einheit und Ganzheit der Handlung fest bestimmt wird. Das nacheinander Geschehende kann bloss zufällig auf einander folgen; das zugleich Eintretende braucht nicht aus derselben Ursache entstanden zu sein und nicht denselben Zweck zu haben, wie die Schlacht gegen die Karthager in Himera und die Seeschlacht bei Salamis, die ausser der Zeit nichts mit einander gemein haben. Die Belegstellen sind: *Καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίας τὰς συνήθεις (δεῖ) εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν, ἀλλ' ἑνὸς χρόνου* (das Gleichzeitige), *ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. Ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἥ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις* (das Nacheinander) *ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θατέρου, ἐξ ὧν ἓν οὐδὲν γίνεται τέλος.* Und nachdem er Homer gelobt, fährt er so fort: *οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἕνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἕνα χρόνον.* — Verworfen wird also jede epische Composition, die sich nicht innerhalb des Kreises Eines und desselben Zweckes d. h. Einer und derselben Handlung hält, innerhalb welcher alle Theile organisch verknüpft sind; speciell also: 1) die *περὶ ἕνα* ist oder *τὰ ἐφεξῆς* als solches darstellt, 2) die nur *περὶ ἕνα χρόνον* ist. — Vergleichen wir nun hiermit die Tragödie cap. VIII. Aristoteles macht hier genau denselben Gegensatz und verwirft alle Compositionen, die ihre Einheit durch die Einheit des Helden suchen. Ja was mehr sagen will; er ist so sehr von der vollständigen Uebereinstimmung des Epos und Drama in Beziehung auf die Einheit der Handlung durchdrungen, dass er zur Er-

läuterung nicht Tragödien, sondern Epopöien anführt. Er lobt Homer's weise Beschränkung, indem er von dem ganzen Thatenkreise des Ulysses nur Eine Handlung und ebenso bei der Ilias auswählte, und tadelt dagegen die, welche ein ganzes Heldenleben zum Gegenstand nahmen. *Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ. πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν. Οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. Διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληΐδα καὶ Θησηΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γὰρ ἐπεὶ εἷς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν κ. τ. λ.* — Dass Aristoteles bei der Tragödie aber nicht auch den zweiten Punkt hervorhob, nämlich das Gleichzeitige, das soll sofort näher bei der jetzt zu erörternden zweiten Frage untersucht werden; es beruht aber ganz einfach darauf, dass das Unmögliche keine Gefahr ist und nicht verboten zu werden braucht.

### Verhältniss von Epos und Tragödie in Bezug auf ihre relative Länge.

Der Gegenstand ist also derselbe für Tragödie und Epos; die Art aber, wie er behandelt wird, ob mit dramatischer Wirklichkeit oder durch Erzählung, das bildet den Unterschied und daraus entwickelt sich eben der Gegensatz der Tragödie und des Epos in Bezug auf ihre Länge (Umfang, *μῆκος*). Dies Resultat ist von entscheidender Wichtigkeit für die ganze Untersuchung; denn man sieht dadurch mit voller Klarheit, dass die Meinung der früheren Interpreten, als habe die Tragödie eine Handlung zum Gegenstand, die nur vier und zwanzig bis dreissig Stunden dauern dürfte, das Epos aber eine Handlung von unbeschränk-

ter Dauer, durchaus wider den Geist und Buchstaben des Aristoteles ist. Die Widersinnigkeit dieser Meinung wird sich im Folgenden noch dadurch erweisen, dass die Ursachen der unterschiedlichen Länge von Epos und Tragödie von Aristoteles ganz ausführlich und systematisch gezeigt sind.

### a. Analyse der systematischen Stellen. 1. Deduction der grösseren Länge des Epos.

Betrachten wir jetzt diesen zweiten Punkt. Die Epopöie ist länger als die Tragödie. Warum und wodurch ist sie länger? Dies beantwortet Aristoteles cap. 24. Die Tragödie, lehrt er, kann immer nur das darstellen, was sie auf der Bühne wirklich zeigt und von den Schauspielern agiren lässt. Sie ist desshalb auf die Entwicklung der Geschichte in einer Linie angewiesen; sie kann nicht das gleichzeitige Nebeneinander von Ereignissen zur Anschauung bringen, weil es sonst durch die Aufführung als nacheinander erscheinen würde, während es gleichzeitig und nur auf einem andern Schauplatz gedacht werden soll. *Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπιεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος* (hier gleich *μῆκος*) *πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον* (*ἴδιον* ist das ausschliesslich Eigenthümliche oder *consecutivum proprium*) *διὰ τὸ μὲν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον.* Die Tragödie wird also durch den einen Schauplatz auch zur Einfachheit (*οὐ πολλὰ μέρη*) der Handlung getrieben. Man bemerke wohl, Aristoteles verlangt nicht Einheit des Ortes, denn es könnte sehr wohl der Schauplatz sich ändern, aber nur so, dass dann das Dargestellte auch wirklich

später und nach dem früheren sich ereignen soll, nicht aber als gleichzeitig der Geschichte nach und nur später für die Darstellung, was grade dem Epos eigenthümlich ist. So z. B. wenn man in den Eumeniden eine offenbare Verwandlung der Scene hat, indem sie zuerst in Delphi, dann auf der Akropolis in Athen spielen, oder im Ajax des Sophocles, wo von Mehreren eine Scenenverwandlung angenommen wird: so sind diese Verstösse gegen die Einheit des Ortes von Aristoteles durchaus nicht in der eben erklärten Regel gemeint, sondern es wäre noch sehr die Frage, ob er diesen Wechsel des Schauplatzes als Fehler betrachten würde, vorausgesetzt, dass auf dem neuen Schauplatz dieselbe Handlung fortschreitet, nicht aber andre Handlungen, (*πολλὰ μέρη*) die den übrigen gleichzeitig (*ἅμα πραττόμενα*) wären, vorgestellt würden. Denn dies würde eine Verletzung des Charakters des Dramas sein und es zur Natur des Epos verkehren. Denn das Epos kann, da es durch Erzählung darstellt, beliebig viele zusammengehörende Geschichten zugleich vorgehen lassen, und bekommt grade dadurch seinen stattlichen Umfang. *Ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἐστὶ πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ᾽ ὧν οἰκείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος.* Diese Fülle der Geschichten, die eben in der Richtung der Breite sich nebeneinander entfalten, giebt dem Epos die Pracht und das Unterhaltende durch den bunten Wechsel ungleichartiger Schauplätze und Situationen. *Ὥστε τοῦτ᾽ ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις.* Denn das ist grade die Klippe der Tragödien, dass sie, weil ihnen dieser unterhaltende Wechsel versagt ist und sie sich an die Eine Handlung halten müssen, langweilig wer-

den und durchfallen. *Τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.*

Wir dürfen aber den Zweck der Untersuchung nicht aus den Augen verlieren. Es handelt sich immer um die Frage von cap. V.: hat Aristoteles das Grössen-Verhältniss von Epos und Tragödie durch das Längen-Verhältniss der Zeit, in welcher sich die von beiden dargestellten Handlungen zugetragen haben sollen, erklärt? Wir sehen nun aus dem Bisherigen mit grosser Deutlichkeit, dass Aristoteles nicht aus der Länge, sondern aus der Breite der Handlung die verschiedene Grösse von Epos und Tragödie ableitet. Die von den früheren Interpreten angenommene Deutung, als wenn die Tragödie nur einen Tag, das Epos aber eine beliebig lange Zeit zum Gegenstand nehmen könnte, ergiebt sich also als ein Missverständniss.

### 2. Deduction des Vorzugs der Tragödie vor dem Epos in Bezug auf die Länge.

Dies wird nun noch gewisser, wenn wir die Gründe erwägen, wesshalb Aristoteles doch die Tragödie höher stellte, als das Epos, obgleich er nichtsdestoweniger demselben eben einen so grossen Vorzug an Mannigfaltigkeit und herrlicher Pracht eingeräumt hatte. Wir müssen die Stellen in cap. 27.*) daher

---

*) Erste Stelle mit dem Gesichtspunkt der Gedrängtheit: *Ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δὲ οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς.* Zweite Stelle mit dem Gesichtspunkt der Einheit: *Ἔτι ἧττον μία ὁποιαοῦν μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν. Σημεῖον δέ· ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται.* Das daraus sich ergebende Dilemma: *Ὥστε ἐὰν μὲν* (erstes Glied) *ἕνα μῦθον ποιῶσιν ἀνάγκη ἢ βραχέα δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολου-*

genau analysiren. Da ich aber die Hälfte derselben schon S. 177 betrachtet habe, so verweise ich darauf und brauche hier nur den zweiten Punkt zu besprechen. Aristoteles stellt also die Tragödie höher, weil er für die Epopöie ein schlimmes Dilemma entdeckt hat.

Die Gesichtspunkte nämlich, nach denen über den Werth der Dichtwerke entschieden wird, sind zwei. Erstens: Je gedrängter, desto angenehmer (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον). Dies bedeutet, dass wir, wenn der gleiche Inhalt in kürzerer Zeit mitgetheilt wird, das Erfreuende kräftiger empfinden, als wenn der Inhalt breit getreten das was er Anziehendes hat, gleichsam wie Wein mit Wasser, erst mit Zeit*) vermischt zur Anschauung bringt (ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ — ὥστε φαίνεσθαι ὑδαρῆ). Es ist dieser Gesichtspunkt für meinen Beweis so wichtig, dass ich ihn wohl noch durch ein Paar analoge Stellen aus *Rhet. III. 10.* und *11.* erläutern darf. Aristoteles spricht daselbst von der Urbanität des Stils und leitet das Erfreuende in den Worten und ihren Wendungen daraus ab, dass sie etwas bedeuten, uns also eine Erkenntniss verschaffen; alles Lernen aber ist angenehm. *Τὸ γὰρ μανθάνειν ῥᾳδίως ἡδὺ φύσει πᾶσίν ἐστιν, τὰ δὲ ὀνόματα σημαίνει τι, ὥστε ὅσα τῶν ὀνομάτων ποιεῖ ἡμῖν μάθησιν, ἥδιστα.* Daraus ergiebt sich nun sofort der Gesichtspunkt zur Abschätzung des verschiedenen Werthes der Rede und Enthymeme und Meta-

---

θοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ. Ἐὰν δὲ (zweites Glied) πλείους, λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, οὐ μία.

*) Ich habe schon S 179 bemerkt, dass man nicht daran denken dürfe, Aristoteles wolle hier auf das falsch verstandene ‚ἀόριστος τῷ χρόνῳ‘ anspielen, weil das Epos seinen Gegenstand nicht auf einen Tag zu beschränken brauche. Die Zeit geht nicht auf den Gegenstand, sondern auf die Dauer der Auffassung.

phern. Je schneller uns das, was darin zu lernen ist, zur Anschauung gebracht wird, desto süsser, desto angenehmer ist die Metapher oder das Enthymem. Ἀνάγκη δὴ καὶ λέξιν καὶ ἐνθυμήματα ταῦτ' εἶναι ἀστεῖα, ὅσα ποιεῖ ἡμῖν μάθησιν ταχεῖαν. Dazu kommt nun noch ein andrer Gesichtspunkt, auf den ich hier nicht eingehen darf, nämlich dass das Lernen intensiver wird durch Gegensätzlichkeit. Ich will nur die schöne Aristotelische Begründung über die Wirkung gewisser Arten von Metaphern noch erwähnen. Er sagt: Eine Redewendung gefällt um so mehr, je mehr sie Gedrängtheit und Gegensätzlichkeit vereinigt. Ὅσῳ ἂν ἐλάττονι καὶ ἀντικειμένως λεχθῇ, τοσούτῳ εὐδοκιμεῖ μᾶλλον. Und die Ursache davon ist, dass wir durch den Gegensatz intensiver erkennen oder lernen, durch die Gedrängtheit aber schneller. Τὸ δ' αἴτιον, ὅτι ἡ μάθησις διὰ μὲν τὸ ἀντικεῖσθαι μᾶλλον, διὰ δὲ τὸ ἐν ὀλίγῳ θᾶττον γίνεται. Man sieht zur Genüge, dass wir hier in der Poëtik dieselbe Aristotelische Anschauungsweise haben, wie sie eben aus der Sphäre der Rhetorik nachgewiesen ist.

Wir kommen zum zweiten Gesichtspunkt. Dieser besteht in der Einheit und wird von Aristoteles bei Gelegenheit des Epos nicht weiter erörtert, weil er darüber genügend bei der Behandlung der Tragödie gesprochen hat. Es gilt ihm hier nur als ausgemacht, dass eine Dichtung, je mehr Einheit sie habe, um desto vorzüglicher sei. Und wir brauchen nur an cap. VII. zu denken, um sofort zu sehen, dass nur durch die Einheit der organische Zusammenhang der Theile gewonnen wird und so sich überhaupt erst einsehen lässt, was zu der Dichtung gehört, was nicht;*) da ja die Dichtung kein Conglomerat ist.

*) Vergl. S. 60.

Wenn nun diese beiden Gesichtspunkte entscheidend sind, so entdeckt sich für das Epos ein schlimmes Dilemma. 1) Entweder nämlich hält man an der Einheit der Handlung fest; allein dann wird die epische Schilderung, wenn sie kurz ist, kahl wie ein Mäuseschwanz, wenn sie aber in die Breite geht, wässerig. *Ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἀνάγκη ἢ βραχέα δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῆ.* 2) Oder sie verflicht mehrere Handlungen ineinander; allein dann verliert sie die Einheit. *Ἐὰν δὲ πλείους, λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ᾖ συγκειμένη, οὐ μία.* Dieses schlimme Dilemma ist der Grund, warum Aristoteles die Tragödie vorzieht. Und was lernen wir daraus für unsre Frage? Dass Aristoteles keine Sylbe davon weiss, als ob das Epos mehrere Tage oder Jahre zum Gegenstand nähme, die Tragödie nur einen Tag, sondern dass er umgekehrt für Tragödie wie für das Epos genau dieselben Forderungen der Einheit der Handlung geltend macht und nur darum die Tragödie vorzieht, weil sie diesen selbigen und für beide gleichen Stoff in grösserer Gedrängtheit und darum in kürzerer Zeit und zu lebhafterem Vergnügen zur Anschauung bringt. *Ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μιμήσεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἥδιον ἢ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ.* Es ist ja klar, dass wenn die Gegenstände beider Dichtungsarten einen ganz verschiedenen Zweck hätten, entweder eine Vergleichung überhaupt unstatthaft gewesen wäre, oder doch mit Rücksicht auf diese Verschiedenheit hätte angestellt werden müssen. Da sich aber nichts dergleichen bei Aristoteles findet, so ist anzunehmen, dass er auch nichts von diesem angeblichen Gegensatze gewusst hat.

### b. Analyse der beiläufigen Bemerkungen.

Dies sind die Stellen, an denen Aristoteles systematisch über die relative Länge von Epos und Tragödie gehandelt hat. Es giebt aber noch ein Paar, an denen er dieselbe Frage nebenbei berührt. Die Schwierigkeiten, die etwa für unsre Auffassung darin liegen, müssen erörtert werden.

1) Zuerst cap. XVII. §. 9. *Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γὰρ Ὀδυσσείας μικρὸς**) *ὁ λόγος ἐστίν, ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι· αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτοῖς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρεν. Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.* Offenbar lehrt hier Aristoteles, dass Tragödie und Epos beide darin übereinkommen, dass man die Idee ihrer Fabel in aller Kürze angeben kann (*μικρὸς ὁ λόγος — τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια*), während ihr Unterschied in der Ausführung (*ἐπεισοδιοῦν*) dieser Fabel liegt. Denn die Dramen gestatten keine Breite und Mannigfaltigkeit der Scenen (*ἐν μὲν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα*), das Epos aber erlangt grade durch die Fülle dieser in die Breite

*) Hermann und Becker haben vielleicht mit Recht die scheinbar unlogische Lesart *μακρός* aufgegeben und aus Codex N[a] und M[a] (vgl. Susemihl S. 98.) *μικρός* restituirt. Wollte man aus Achtung vor dem Cod. A[c] die Lesart *μακρός* halten, so würde *λόγος* nicht die Idee der Fabel bedeuten, sondern die ganze im Epos entwickelte Geschichte, und Aristoteles hätte dann gemeint, dass von dieser ganzen umfangreichen (*μακρός*) Erzählung nur die wenigen allgemeinen Umrisse, die er hinzufügt, das *ἴδιον* bilden, während alles Uebrige bloss als Ausführung dieses Themas zu betrachten sei.

gehenden Ausführungen seine grössere Länge (η δὲ ἐποποιία τούτοις μηκύνεται). Obgleich dieser Gegensatz nun so vollkommen deutlich ist, könnte es doch vielleicht scheinen, als hätte Aristoteles durch die Worte ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ grade in die Fabel selbst einen grossen Zeitraum (auf den das missverstandene ἀόριστος τῷ χρόνῳ hindeutete) aufgenommen und so, wenn auch nicht an dem richtigen systematischen Platze, doch wenigstens beiläufig einmal an einem Beispiele seine Meinung kundgethan. Allein dieser Schein ist wenig begründet; denn erstens gehören an und für sich in der Odyssee die vielen Jahre nicht in die Handlung selbst, welche vielmehr nach Tagen berechnet wird, und zweitens findet sich bei dem unmittelbar vorhergehenden Beispiel einer Tragödie ebenfalls ein sehr langer Zeitraum angegeben, der die Dreissig - Stunden - Theorie in Verlegenheit setzen müsste (οἷον τῆς Ἰφιγενείας. τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῷ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην. χρόνῳ δ' ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ἱερείας —). Ueberhaupt aber gehören diese Zeitbestimmungen sowohl für das Epos als für die Tragödie bloss in die Exposition und haben mit der eigentlichen Handlung nichts zu schaffen. Diese Stelle bietet also keine Schwierigkeit; denn gehörten die vielen Jahre zur Handlung, so würde darin kein Unterschied des Epos von der Tragödie liegen; gehören sie nicht zur Handlung, so bildet die Stelle keine Instanz.

2) Bedeutender scheint eine zweite Stelle zu sein: cap. XVIII. §. 4. χρὴ δὲ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳ-

*δίαν. ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον, οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει.* Hier sieht man, dass Aristoteles den Unterschied von Epos und Tragödie durch das *πολύμυθον* bestimmt. Es fragt sich, was er damit meint, und ob nicht darin vielleicht der von uns überall vergeblich gesuchte Unterschied der Länge der erdichteten Handlung liegt. Allein bei der Deutung dieser Stellen, wie schon früher erwähnt, kann ich mich glücklicherweise auf die früheren Erklärer berufen, also z. B. auf A. Stahr und Susemihl, die das *πολύμυθον* durch „viele Fabeln" und „eine sehr reichhaltige Fabel" übersetzen und durchaus nicht von der Länge der Zeit in der dargestellten Geschichte sprechen. Speciell mache ich zu weiterer Begründung auf die Worte *ἐκεῖ μὲν γὰρ* (d. h. in dem Epos) *διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος* aufmerksam, welche Susemihl übersetzt: „denn im Epos erhält wegen seines längeren Umfangs jeder Theil seine schickliche Grösse" und Stahr: „denn dort nehmen wegen der grossen Ausdehnung des Ganzen die episodischen Theile nur den für sie gemässen Raum in Anspruch." Beide verstehen unter *μῆκος* also nur so zu sagen das *volumen* des Gedichts und weil dieses eben so sehr viel grösser im Epos ist, als in der Tragödie: so kann die Fabel viele selbständige Theile episodisch in sich aufnehmen. Diese schmälern nun aber natürlich die Einheit des Ganzen und Aristoteles scheint dies für so unvermeidlich beim Epos zu halten, dass er diesen Mangel sogar bei den Muster-Epopöen der Odyssee und Ilias nachweist: *ὥσπερ ἡ Ἰλιὰς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια, ἃ καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συν-*

*ἕστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅ τ ι μ ά λ ι σ τ α μ ι ᾶ ς πράξεως μίμησίς ἐστιν.* XXVII. §. 14.

Dass hier nicht von viel erdichteter Zeit die Rede sei, sieht man zweitens auch aus der anderen Parallelstelle (cap. XXIII. §. 5.), wo auch dem Epiker verboten wird, seinen Stoff zu weit auszudehnen, z. B. nicht etwa (wie solche, welche das *ἀόριστος τῷ χρόνῳ* auf viele Jahre in der epischen Dichtung beziehen, ihm rathen könnten) den ganzen Trojanischen Krieg darzustellen, weil, wenn er selbst um der Uebersicht willen die Ausführlichkeit einschränken wollte und also ein mässiges Volumen des Gedichts erreichen könnte, dennoch die Buntheit des Inhalts die Phantasie verwirren würde — (*καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρα τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον — — ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι· ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα κ α τ α π ε π λ ε γ μ έ ν ο ν τ ῇ π ο ι κ ι λ ί ᾳ*). Da nun aber eine gewisse prächtige Mannigfaltigkeit grade der Vorzug des Epos vor der Tragödie ist, weil es (wie oben ausführlich gezeigt) erzählen kann, und die Tragödie Alles auf die Bühne bringen muss: so darf desshalb die Tragödie grade dieses dem Epos Eigenthümliche (was er hier das *πολύμυθον* und ein *ἐποποιικὸν σύστημα* nennt) nicht nachahmen wollen. Diese *ποικιλία* des Stoffs begründet also das Episodienhafte des Epos, welches nicht darin besteht, dass die Fabel einen grossen unbestimmt langen Zeitraum umfasste, sondern dass sie eine Menge relativ selbständiger Detailhandlungen aufnehmen kann.

3) Am deutlichtsten kommt des Aristoteles Auffassung aber drittens durch die Indicien zur Geltung, die er für seine dramaturgische Regel, dass der Tragödiendichter seinen Stoff nicht epopöisch oder episo-

denhaft behandeln sollte, beibringt. Er sagt nämlich: ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει,*)

*) Stahr übersetzt S. 150: „in den Dramen läuft die Sache gar sehr gegen die wissenschaftlich begründete Theorie (der Tragödie) ab“, und er erklärt dies so: „Aristoteles sagt: das Epos, das fast unbeschränkte Ausdehnung (μῆκος) hat, erlaubt zahlreiche Episoden und Verbindung vielfacher Fabeln und Stoffe, denn eben die Länge des Ganzen gestattet, jedem solcher Theile (μέρη) die ihm zukommende Ausführung zu geben.“ So weit ist die Erklärung vorzüglich; das Folgende aber beruht auf einer einseitigen Auffassung des Begriffes ὑπόληψις. Er sagt: „Wollte man aber im Drama dasselbe thun, so würde man stark gegen die ganze feststehende Theorie (ὑπόληψις) des Drama's und speciell der Tragödie verstossen und das Unternehmen z. B. aus der ganzen Ilias eine Tragödie zu machen, würde eben desshalb schlecht ablaufen.“ Die Theorie war enthalten in den Worten: χρὴ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα τραγῳδίαν. Aristoteles kann desshalb nicht fortfahren: Wenn man gegen die Theorie verfährt, so läuft es gegen die Theorie ab. Das versteht sich von selbst. Vielmehr muss die Theorie begründet werden und so enthalten Stahr's erläuternde Worte über das Epos in der That eine einleuchtende Begründung. Dasselbe muss auch für die Tragödie geschehen und zwar durch die Worte παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. Diese können vielleicht zweierlei bedeuten, entweder dass die Geschichte d. h. Aufführung wider die Erwartung der Dichter ausfällt, also soviel wie παρὰ τὴν ἐλπίδα. Allein diese Erklärung scheint weniger passend wegen des folgenden σημεῖον. Denn dieses giebt immer eine Folge für einen vorhergehenden Grund. Das Ablaufen wider die Erwartung der Dichter ist aber selbst das Durchfallen (ἐκπίπτειν und κακῶς ἀγωνίζεσθαι) und nicht die Ursache des Durchfallens. Der semiotische Beweis würde also nur eine Wiederholung bilden. — Es scheint mir daher eine zweite Erklärung vorzuziehen, wornach ἀποβαίνειν die schliessliche Gestaltung bedeutet, die das Drama durch episodische Behandlung erhält, und παρὰ τὴν ὑπόληψιν wie παρὰ δόξαν das Gegentheil zu dem εἰκὸς und εἰκότως bildet d. h. die episodenhafte Behandlung läuft bei dramatischer Darstellung sehr gegen die Wahrscheinlichkeit ab, also nicht gegen das, was der Dichter hoffte, sondern was der Zuschauer

denn die Dichter, welche eine vollständige „Zerstörung Troja's" darstellten, fielen entweder durch oder fanden doch keinen rechten Beifall (ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος — — ἢ ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται). Wesswegen fielen sie durch? Etwa weil sie einen grösseren Zeitabschnitt zum Gegenstand wählten, als er dem Drama zukommt? Keine Sylbe von der Zeit; aber wohl von der Fülle der Begebenheiten; denn Aristoteles spricht nur von der πέρσις Ἰλίου, nicht von dem πόλεμος ὅλος, so dass nicht einmal die Vermuthung erlaubt ist, die Fülle der Geschichten entstünde durch die viele Zeit. Vielmehr kann man sich das Ganze an einem Tage denken. Das Drama soll aber nur einen Theil davon herausheben (κατὰ μέρος), um Einfachheit der Hand-

---

erwartet und für möglich und natürlich hält. Dafür muss nun ein Zeichen angegeben werden. Denn wenn das Drama eine Gestalt bekommen hat, die den Erwartungen der Zuhörer widerspricht, so wird es missfallen. Das Zeichen besteht daher in dem Erfolg der Aufführung. — Vielleicht ist dies auch die Auffassung von Susemihl, der so übersetzt: „im Drama dagegen muss ein jeder solcher Versuch gar sehr wider Dasjenige ausfallen, was man in dieser Hinsicht zu erwarten berechtigt ist." — Das Folgende bildet dann im genauen Zusammenhang die Gegenprobe: Während die dramatischen Dichter, wenn sie durch epische Fülle und Pracht gewinnen wollen, durchfallen, so erreichen sie dagegen wunderbar ihren Zweck, wenn sie sich an die Formen der verwickelten und einfachen Handlungen halten; denn in diesen lässt sich das τραγικὸν und φιλάνθρωπον durchführen und zugleich der Wahrscheinlichkeit (dem εἰκός) Genüge leisten. — Hiermit stimmt auch die Auffassung von Brandis (Aristot. u. s. akad. Zeitg. S. 1707: „Während der Umfang des viele Fabeln in sich begreifenden Epos den Theilen die geeignete Entwicklung verstattet, verlaufen sie (verkürzen sie sich) im Drama sehr gegen die Erwartung." Er spricht also nicht von dem Erfolg der Aufführung, sondern von der schliesslichen Gestalt des Dramas.

lung zu gewinnen und weil es die gleichzeitigen Thaten und Abenteuer etwa von Ajax, Diomedes, Hector und andren Helden nicht nebeneinander auf die Bühne bringen kann, sondern nur nacheinander, wodurch unvermeidlich Verwirrung der Auffassung entsteht, da beim Drama, was nacheinander gespielt wird, auch nacheinander geschehen sein muss, während das Epos, weil es erzählt, eine grössere Fläche gleichzeitiger Ereignisse ohne Verwirrung nacheinander entwickeln kann. Aristoteles giebt desshalb klar an, dass er nicht etwa in Zeitdifferenzen, sondern in der sachlichen Fülle den Unterschied von Drama und Epos sieht. Und es wird durch alle diese Stellen nach meiner Meinung immer gewisser, dass das Problem von der Einheit der Zeit und des Ortes Aristoteles noch nicht scharf zum Bewusstsein gekommen ist; sonst hätten wir überall hier auf solche Bestimmungen stossen müssen.

4. Schliesslich viertens bietet dieselbe Stelle noch eine tüchtige Handhabe, um seine Meinung zur Klarheit zu bringen. Er sagt nämlich, er habe oftmals schon diese Bemerkung gemacht (*χρὴ δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις* — —); wir müssen also diese vielen Stellen aufsuchen und werden dabei die durchgängige Uebereinstimmung seiner Auffassung wahrnehmen.*)

*) Susemihl setzt mit Castelvetro das Komma vor, statt hinter *πολλάκις*. Man müsse „des schon Bemerkten sich wiederholt erinnern". S. 101. Und er citirt nur eine frühere Stelle am Schlusse des vorhergehenden Capitels (cap. 17. §. 9.). Stahr citirt drei Stellen, cap. V. §. 4. cap. VII. §. 5—7. cap. XVII. §. 5. Vgl. mit cap. XIV. Dies letzte Capitel hat aber keine nähere Beziehung auf den Gegensatz des epischen und dramatischen Stoffs; das vorletzte bietet dieselbe Stelle, die nach ihm auch Susemihl angiebt; im siebenten Capitel aber ist nur einseitig von der Tragödie die Rede. Sehr aber freut mich die

Es sind in der That fünf Stellen, auf welche diese Bemerkung sich zurückbeziehen kann. 1) Cap. V. §. 4. nämlich grade die Stelle, an welcher der Unterschied von Epos und Tragödie der Länge nach zuerst erwähnt wird. Und Aristoteles bestimmt ihn dort so, dass die Tragödie durch ihren Platz in der Festfeier der Dauer nach bestimmt ist, während die Länge des Epos unbeschränkt bleibt. Ursprünglich aber, sagt er, machten sie es mit den Tragödien wie mit den Epopöien. *Καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.* Wie denn? Offenbar geht die Beziehung auf das *ἀόριστος τῷ χρόνῳ* zurück und bedeutet daher, dass sie ursprünglich nicht die straffe Einheit dramatischer Composition hatten, sondern ein *ἐποποιϊκὸν σύστημα* machten (Vrgl. S. 180) und also gewissermassen nur das Epos aufführten, in der Art wie auch Plato (Vgl. S. 23) aus dem Epos das Drama entwickelt. Die Länge war ursprünglich unbestimmt und daher denn eine rhapsodische oder episodienhafte Behandlung. 2) Cap. VII. §. 7. bis Schl. — Hier wird nichts über das Epos bestimmt; aber es scheint dafür die eben erwähnte Unterscheidung mehr Licht zu bekommen. Denn man sieht, dass Aristoteles sich im Gegensatz gegen die befindet, welche die Länge der Tragödie nach der Aufführungszeit abmessen wollen. Dass diese äussere Gränze durch die Zeit, welche im Festspiel der Tragödie gestattet wird, geschichtlich auf die straffere dramatische Einigung, auf die Befreiung von der epopöischen, episodenhaften Behandlung hingewirkt habe, scheint bei Vergleichung der vorigen Stelle des Ari-

---

Angabe des cap. V. §. 4. Stahr erkannte die nahe Beziehung zu unsrer Stelle scharfsinnig; leider hatte dies keine rückwirkende Kraft für seine Erklärung der dortigen Stelle.

stoteles Meinung zu sein: nur will er diesen äusserlichen Gesichtspunkt, der übertrieben auf eine Abmessung nach der Wasseruhr führen würde, nicht gelten lassen und führt statt dessen ein inneres organisches Maass als Regel ein. 3) Cap. VIII, wo ebenfalls das πολύμυθον wie an unsrer Stelle untersagt und die Einheit als die Nachahmung einer Handlung bestimmt wird. 4) IX. §. 11, wo wieder ausdrücklich die episodienhaften Tragödien erwähnt und getadelt werden: *Τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶ χείρισται.* Dass er darunter ein πολύμυθον und ἐποποιϊκὸν σύστημα versteht, erklärt er deutlich: *λέγω δὲ ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη εἶναι.* Er giebt auch den Entstehungsgrund solcher Compositionen an: indem nämlich die Dichter, um durch Fülle den Richtern zu imponiren, ihrer Fabel eine unnatürliche Länge zu geben suchen, verderben sie den genetischen Zusammenhang der Fabel. *Τοιαῦτα δὲ ποιοῦνται ὑπὸ — — τῶν ἀγαθῶν ποιητῶν διὰ τοὺς κριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.* (Vrgl. S. 64.) 5) Endlich im letzten Cap. die Entgegensetzung, auf welche auch von Susemihl verwiesen wird, dass das Drama seiner Natur nach kurz zugeschnittene Episodien verlangt, während das Epos grade durch breite Ausführung seinen grösseren Umfang erhält —: *ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται.*

Die oftmalige Einschärfung der Regel, die Gränzen zwischen dramatischer und epischer Behandlung zu beobachten, findet sich also in der That und zugleich ergiebt sich, dass nirgends ein Unterschied in der Dauer der erdichteten Handlung von Aristoteles

erwähnt, dagegen die Länge immer in Rücksicht auf die Fülle der Geschichten oder die äusseren Bedingungen der Aufführung bestimmt wird.

---

## Ueberblick der Untersuchung.

Die Untersuchung ging von Cap. V. der Aristotelischen Poetik aus. Es zeigte sich, dass die Länge der Tragödie nicht durch die Einheit des Tages als Zeitraum der erdichteten Handlung gemessen werden konnte. Der Ausdruck selbst wies auf die wirkliche Zeit hin und erinnerte an die Stelle cap. VII. mit der Wasseruhr.

Nun entstand die zweite Frage, ob denn nach archäologischer Ueberlieferung das tragische Spiel einen Tag für sich in Anspruch nehmen durfte; ob es nicht vielleicht die Nachmittagszeit der Komödie überlassen musste? Die Analyse der Stellen, auf welchen diese Meinung ruhte, ergab einen Widerspruch unter sich und liess bei Hinzuziehung anderer Zeugnisse es als wahrscheinlich oder möglich erscheinen, dass die Aufführung von Komödien und Tragödien zu gleicher Zeit endigte. Jedenfalls erschien die bisherige archäologische Hypothese so schwach begründet, dass von ihr aus kein Widerspruch gegen die Interpretation unsrer Aristotelischen Stelle Kraft haben könnte.

Da Aristoteles aber als der wissenschaftliche Ausdruck des verwirklichten griechischen Lebens betrachtet wird, so musste untersucht werden, ob die Theorie von der Einheit der Zeit oder die Dreissig-Stunden-Theorie der Franzosen etwa auf die Praxis der grossen Tragiker fusste. Das Resultat war gegen

diese Annahme und führte vielmehr auf die innere organische Einheit der Handlung, welche Aristoteles lehrt.

So blieb nun nur übrig, die einzelne Vorschrift über die Länge der Tragödie aus dem systematischen Zusammenhange zu deduciren. Sowohl hierdurch als durch Vergleichung aller gelegentlichen Erwähnungen ergab sich, dass die Einheit der Zeit in der Art, wie sie durch die Franzosen berühmt geworden, und bis heute als auf eine Aristotelische Stelle begründet betrachtet wurde, dem Aristoteles unbekannt war. Das Problem der Einheit der Zeit und des Ortes überhaupt scheint von Aristoteles nicht als solches gekannt und behandelt zu sein: vielleicht weil die griechischen Tragiker mit kluger Mässigung die Freiheit der Phantasie gebraucht haben und erst die romantischen Ausschweifungen durch den Gegensatz zur Erkenntniss einer Regel und eines Masses führten. Jedenfalls ist die Stellung der Aristotelischen Theorie zu diesen Regeln eine offene Frage, von ihm weder aufgeworfen, noch beantwortet.

---

# Anhang.

derselben noch genannt wird; es bleibt daher nur übrig, da in dem folgenden Satze die rhetorische und politische *διάνοια* sofort als der Tragödie angehörend erläutert wird (*οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς*), dass die *λόγοι* eben die Reden in der Tragödie sind, d. h. Alles was die Personen des Dramas reden. Wir sind im Deutschen nicht im Stande, wegen der Vieldeutigkeit des Wortes *λόγος* an jeder Stelle eine schlechthin befriedigende Uebersetzung zu liefern und bescheide ich mich gern, wenn man jenes „bei den Reden" für unbestimmt und undeutlich erklären sollte. Der Sinn ist jedenfalls der oben angegebene. Daher lässt Plato auch den Sokrates die ganze Tragödie des Agathon mit dem Ausdrucke *λόγοι* bezeichnen, *Symp. 194. B.* *ἐπιλήσμων μέντ' ἂν εἴην, ὦ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ, μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους·* — Ich verstehe also die Stelle so, dass zuerst von *μῦθος* und *ἦθη* die Rede sei, §. 12. *μέγιστον δὲ τούτων ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις* — *δεύτερον δὲ τὰ ἤθη* — und nun zweitens zu den *λόγοι* übergegangen werde, die sich ihrerseits wieder nach Inhalt und Form betrachten lassen. Nach dem Inhalt setzen sie ethisch-politische oder rhetorische Bildung voraus, nach der Form erwarten sie den Ausdruck in der Sprache. §. 22. *τρίτον δὲ ἡ διάνοια* sc. *τῶν λόγων.* §. 26. *τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ἡ λέξις.**) Es ist nicht zu läugnen, dass weiter unten wieder eine neue Bedeutung von *λόγοι* vorkommt,

---

*) Ich sehe nachträglich zu meiner Freude, dass Steinthal (Gesch. der Sprachw. bei d. Gr. u. R. S. 255) dieselbe Auslegung gegeben hat.

ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν; allein hier ist nur wegen des deutlichen Gegensatzes zu ἔμμετρα die nähere Bestimmung ψιλῶν weggelassen: so dass λόγοι als das Allgemeinere wiederkehrt und an ihm nun die ἔμμετροι und ψιλοί unterschieden werden.*)

Uebrigens würde es sehr gut angehen, ἐπὶ τῶν λόγων als so allgemein aufzufassen, dass die Beredsamkeit mit darunter fiele; denn nach Aristoteles haben die Reden des gewöhnlichen Gesprächs, wie die Reden der dramatischen Personen und die Reden der Redner alle dies gemeinsam, dass sie loben und tadeln, anklagen oder vertheidigen, rathen oder abrathen. Sie fallen desshalb alle unter die Dialektik und Politik, welche in der Rhetorik zum Zwecke des Für und Wider-Redens ebenfalls die grundlegenden Doctrinen sind. Wenn man desshalb unter ἐπὶ τῶν λόγων „bei der Beredsamkeit“ keinen Gegensatz gegen die λόγοι der Tragödie annimmt, sondern grade diese darunter versteht, sofern sie ja mit der Beredsamkeit gemeinsamer Na-

*) Uebrigens muss erwähnt werden, dass Aristoteles nicht immer die tiefere Unterscheidung von Prosa und Poësie festhält, wie sie in cap. I. ausgeführt ist, sondern er fasst oft μέτρα als „Verse,“ im Sinne von ἔμμετρα, und setzt es synonym mit Poësie. Beiden stellt er nicht nur die ψιλοὶ λόγοι, sondern auch einfach die λόγοι oder λόγος entgegen. Vrgl. *Rhet. III.* 2. §. 3. Ἐπὶ μὲν γὰρ τῶν μέτρων πολλά τε ποιεῖ τοῦτο καὶ ἁρμόττει ἐκεῖ — — ἐν δὲ τοῖς ψιλοῖς λόγοις (die μέτρα bedeuten hier die λόγοι ἔμμετροι) §. 8. —— ὅσῳ ἐξ ἐλαττόνων βοηθημάτων ὁ λόγος ἐστὶ τῶν μέτρων. (Hier ist die nähere Bestimmung des λόγος durch das ψιλόν weggelassen.) Und die μέτρα werden §. 7. durch das Wort ποίησις ersetzt: τοῦτο πλεῖστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις. Aus solchen Stellen darf man über seine Lehre keine Schlüsse ziehen; man kann sie aber benutzen, um nicht zu ängstlich mit dem Text der Poëtik umzugehen und Ungenauigkeiten im Ausdruck zu ertragen.

## 3.

### Zu S. 16. Ueber das Metrum der Epopöie.

*Διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρῴῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν, αὐτὴ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἁρμόττον αὐτῇ διαιρεῖσθαι — — Τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων.*

## 4.

### Zu S. 41. Ueber πέφυκεν im Schlusssatz.

Wenn ich den zweiten Schlusssatz mit *πέφυκεν εἶναι* beginnen lasse, so scheint dadurch die logische Ordnung umgekehrt zu sein; denn aus dem *πεφυκέναι* d. h. aus der *φύσις* folgt Andres mit Nothwendigkeit (*ἐξ ἀνάγκης*), nicht aber kann die Natur selbst aus dem, was ihre Wirkung ist, folgen. So richtig diese Bemerkung ist, so ist dabei doch vergessen, dass man ja semiotisch nach dem *τέτοκεν, γάλα γὰρ ἔχει*, auch von den Wirkungen auf die Ursachen schliessen kann und es ist desshalb von einer *ἐξ ἀνάγκης* vorhandenen dianoetischen und ethischen Qualität der Handelnden recht gut darauf zu schliessen, dass *διάνοια* und *ἦθος* die natürlichen (*πέφυκεν*) Ursachen der Handlungen seien. Daher findet sich das *πέφυκεν* nicht bloss in Prämissen, sondern auch in Conclusionen, z. B. *Plat. Kratyl. 434.* *οὐκοῦν εἴπερ ἔσται τὸ ὄνομα ὅμοιον τῷ πράγματι* (Vordersatz), *ἀναγκαῖον πεφυκέναι* (= *ἐξ ἀνάγκης πέφυκεν*) *τὰ στοιχεῖα ὅμοια τοῖς πράγμασιν* (Schlusssatz). Die Bedeutung von *πεφυκέναι* und dass dieses obwohl logisch die F o l g e, doch real der G r u n d sei, wird sofort in dem Satze: *εἰ μὴ φύσει ὑπῆρχε φαρμακεῖα ὅμοια ὄντα* angegeben. Aehnlich *Aristot. Pol. II. 1.* §. 7. *φανερὸν τοίνυν ἐκ τούτων* (Prämissen) *ὡς*

*οὔτε πέφυκεν μίαν οὕτως εἶναι τὴν πόλιν κ. τ. λ.* Auch hier ist, obwohl freilich die grammatische Construction abweicht, *πέφυκεν* doch wie an unsrer Stelle logisch dem Schlusssatz zugetheilt.

5.

Zu S. 51. Ueber *ἐπὶ τῶν λόγων*.

Herr Hofrath Sauppe findet das *ἐπὶ τῶν λόγων* sehr anstössig, da der Gegensatz fehle und der von mir gesuchte Sinn schon in *τὸ λέγειν δύνασθαι* ausgedrückt sei. Ich gestehe, dass man, wenn der Text nur die Worte: *ὅπερ τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν* böte, nicht weiter sich besinnen würde, sondern sie auf *το λέγειν δύνασθαι* zurückbeziehen müsste. Allein so kann man versuchen, auch den überlieferten Text zu weiterem Aufschluss auszunutzen. Die *διάνοια* also bezeichnet zunächst den Verstand im Allgemeinen und wie man aus den Nikomachien weiss, sowohl den theoretischen als den praktischen Verstand. Daher bringen alle Wissenschaften und Künste dies mit sich, dass sie *τὸ λέγειν δύνασθαι τα ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα* bedingen; also ist dies dem Arzt, wie dem Baumeister und jedem Fachmanne sofern ihm die betreffende *διάνοια* zukommt, gemeinsam. Von allen diesen verschiedenen *διάνοιαι* werden nun bloss zwei herausgehoben, nämlich die *πολιτική* und *ῥητορική*, welche hier in Betracht kommen und das Hier ist eben in dem *ἐπὶ τῶν λόγων* ausgedrückt. Diese *λόγοι* müssen nun einerseits eine Einschränkung des ganzen Gebietes des Dianoëtischen bedingen, sofern damit die *ἰατρική, ἀρχιτεκτονική* u. s. w. ausgeschlossen ist, andererseits können sie sich nicht bloss auf die Beredsamkeit beschränken, da die *πολιτική* neben

## 1.

### Zu S. 4. Nicht nachahmende Musik.

*Διὰ τί, εἰ ἥδιον ἡ ἀνθρώπου φωνή, ἡ ἄνευ λόγου ᾄδοντος οὐχ ἡδίων ἐστίν, οἷον τερετιζόντων, ἀλλ' αὐλὸς ἢ λύρα; Ἢ οὐδ' ἐκεῖ ἐὰν μὴ μιμῆται, ὁμοίως ἡδύ;* — Auch Zeller hält (D. Philos. d. Griech. 2. Th. 2. Aufl. S. 617) an der Lesart *δια τῆς φωνῆς* fest.

## 2.

### Zu S. 12 u. ff. Ueber Poësie und Prosa.

Dieser Gegensatz zwischen Wissenschaft und Poësie ist desshalb bei den Späteren überall anzutreffen z. B. in Albinus Isagoge in Plato's Dialogen §. 2. *ἴδιον τοῦ διαλόγου ἐρωτήσεις καὶ ἀποκρίσεις — τὸ δὲ περί τινος τῶν φιλοσόφων καὶ πολιτικῶν πραγμάτων* (wissenschaftlicher Gsgenstand) *πρόσκειται, διότι οἰκείαν εἶναι δεῖ τὴν ὑποκειμένην ὕλην τῷ διαλόγῳ· αὕτη δέ ἐστιν ἡ πολιτικὴ καὶ φιλόσοφος. ὡς γὰρ τῇ τραγῳδίᾳ καὶ ὅλως τῇ ποιήσει οἰκεία ὕλη ὑποβέβληται τῶν μύθων* (der Stoff der Dichtkunst), *οὕτως τῷ διαλόγῳ ἡ φιλόσοφος, τουτέστι τὰ πρὸς φιλοσοφίαν.* — Ebenso bei Plutarch (*Πῶς δεῖ τὸν νέον κ. τ. λ.* 16. C.), der aber auch schon mit dem *μῦθος* den Begriff der Erdichtung verbindet: *Θυσίας μὲν γὰρ ἀχόρους καὶ ἀναύλους ἴσμεν, οὐκ ἴσμεν δὲ ἄμυθον οὐδὲ ἀψευδῆ ποίησιν. Τὰ δ' Ἐμπεδοκλέους ἔπη καὶ Παρμενίδου καὶ θηριακὰ Νικάνδρου καὶ γνωμολογίαι Θεόγνιδος λόγοι εἰσὶ κεχρημένοι παρὰ ποιητικῆς ὥσπερ ὄχημα τὸν ὄγκον καὶ τὸ μέτρον, ἵνα τὸ πεζὸν διαφύγωσιν.*

tur sind, so würde dies der rechte Sinn sein; denn die Beziehung auf die Tragödie ist nur durch den Zusammenhang gegeben, an und für sich aber geht die Bedeutung der *λόγοι* darüber hinaus. Wesshalb auch der Sinn der *λέξις* offenbar nicht bloss auf Poësie mit oder ohne Metrum, sondern auch auf die rednerische Diction und auf die Darstellung der Gedanken überhaupt (*ἡ διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνεία*) ausgedehnt wird, möge sie als Poësie oder sonst wie erscheinen.

Ich sehe eben erst die interessanten Bemerkungen Vahlen's über die *διάνοια* und die *λόγοι* (in „Aristoteles Lehre von der Rangfolge der Theile der Tragödie“ S. 170. ff.) Da aber Susemihl sich ihren Ergebnissen besonders angeschlossen hat, so brauche ich im Folgenden nur noch Einiges nachzutragen. Zuerst muss ich die Erklärung des *πολιτικῶς* und *ῥητορικῶς* anerkennen. Vahlen hat tief eindringend und mit grosser Klarheit das *πολιτικῶς* durch das *ἠθικῶς* und die *προαίρεσις* erläutert und in der That in Aristotelischer Weise, wie ich es oben S. 52. noch vermisste. Ich wünschte immer, dass bei dieser Erläuterung auf den Grundunterschied der beiden Disciplinen *πολιτική* und *ῥητορική* eingegangen würde, indem jene aus einer festen Ueberzeugung spricht, diese aber *in utramque partem* so zu sagen gewissenlos disputirt. Diese Beziehung hat Vahlen in einer einleuchtenden und gründlichen Betrachtung in den dianoetischen und ethischen Eigenschaften der Reden nachgewiesen. — Was aber zweitens die Behauptung einer Lücke im Text betrifft, so beruht Vahlen's Beweisführung auf der Annahme, dass *ἐπὶ τῶν λόγων* „bei der Beredsamkeit“ heisse. Diese Annahme halte ich durch meine früheren Erörterungen für beseitigt.

Als indirecten Beweis für die Unrichtigkeit jener Annahme kann man auch noch grade dieses geltend machen, dass Vahlen dadurch nothwendiger Weise den Zusammenhang verlieren und einen „Riss“ oder Lücke voraussetzen musste. Er schreibt S. 172: „Also die *διάνοια* ist das Vermögen, das von den Umständen Gebotene [?] und Angemessene zu reden, eben das, was für die Beredsamkeit [?] Sache der Politik und Rhetorik ist. Denn — *οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς.* Wer sind die Alten und die Neuen, von denen Aristoteles redet? Nur die Dichter kann er meinen, wie *ἐποίουν λέγοντας* augenscheinlich macht, und die Geschichte des griechischen Dramas bestätigt das ausgesprochene Urtheil. Allein welche Brücke vermittelt den Uebergang von dem vorigen zu diesem Satze? Politik und Rhetorik haben das Gebiet der *διάνοια* für die Beredsamkeit [?] zu behandeln; denn die alten Tragiker liessen ihre Personen *πολιτικῶς*, die jüngeren lassen die ihrigen *ῥητορικῶς* reden. Hier ist ein Riss, den keine Künstelei der Erklärung verhüllen kann“. — Dieser Riss entsteht eben nur durch die ganz unbegründete Annahme, dass *ἐπὶ τῶν λόγων* „für die Beredsamkeit“ bedeute, während die Partikel *γὰρ* und das Folgende auf's Deutlichste zeigen, dass nur von den *λόγοι* in der Tragödie die Rede ist. Daher hat auch Vahlen nicht umhin gekonnt, S. 181. die analogen Worte *τέταρτον τῶν μὲν λόγων η λέξις* durch „viertens für die Dialoge die sprachliche Form“ zu übersetzen. Susemihl scheint früher das Richtige gesehen, aber durch die Kritik Vahlen's (S. 171. und Anmerk. 41.) veranlasst, es wieder aufgegeben zu haben.

Wenn Vahlen scharfsinnig zwei Bedeutungen

sie ja dann in der ganz geläufigen und nächsten Bedeutung gebraucht wäre. Eine Deutung bedürfen seine Worte: ὁ μὲν γὰρ νοῦς τῶν ὅρων, ὧν οὐκ ἔστι λόγος, ἡ δὲ (φρόνησις) τοῦ ἐσχάτου, οὗ οὐκ ἔστιν ἐπιστήμη ἀλλ' αἴσθησις, nur desswegen, weil er αἴσθησις als das *genus* bezeichnet, unter welches die φρόνησις falle. Denn da die verschiedenen Arten dieses *genus* bisher nicht deutlich abgegränzt und nicht mit verschiedenen Namen von der Sprache ausgezeichnet waren, so musste leicht eine Vermischung derselben entstehen. Desshalb unterscheidet er selbst in aller Kürze drei verschiedene Arten, wobei man deutlich sieht, dass auch er noch keine *termini* dafür gebildet hat, sondern zuerst dies Gebiet mit seinem Scharfsinn durchdringt. Fest stand überhaupt, dass das Letzte (ἔσχατον) der Wissenschaft nicht zugänglich sei, sondern nur der unmittelbaren Wahrnehmung (αἴσθησις). Allgemein also ist der Satz: wo ἔσχατον, da αἴσθησις (ἡ δὲ φρόνησις) τοῦ ἐσχάτου οὗ οὐκ ἔστιν ἐπιστήμη ἀλλ' αἴσθησις). Nun ist das Letzte aber nicht gleichartig. Darum kann auch die entsprechende αἴσθησις nicht gleichartig sein. Damit man nun nicht etwa, wenn die φρόνησις auf das ἔσχατον geht und die αἴσθησις auf das ἔσχατον geht, in der zweiten Figur bejahend schliesse, wodurch die φρόνησις mit der sinnlichen Wahrnehmung identifizirt werden würde: so bemerkt er sofort, dass er hier αἴσθησις als *genus* verstanden wissen will, in dem man verschiedene Arten unterscheiden könne. Und so scheidet er zunächst die sinnliche Wahrnehmung ab: οὐχ ἡ τῶν ἰδίων. Mit dieser hat die φρόνησις nichts zu thun. Näher kommt schon die zweite Art, die mathematische αἴσθησις: ἀλλ' οἵᾳ αἰσθανόμεθα ὅτι τὸ ἐν τοῖς μαθηματικοῖς ἔσχατον τρίγωνον· στήσεται γὰρ κἀκεῖ.

Das Urtheil, dass dieses Letzte z. B. ein Dreieck ist, wobei als einem Unmittelbaren die Gedankenbewegung ebenfalls*) zum Halt kommt, steht der φρόνησις schon näher, aber auch diese Art αἴσθησις ist es doch noch nicht, was er meint; sie hat noch zu viel Aehnlichkeit mit der sinnlichen Wahrnehmung. So muss er für die φρόνησις eine dritte Art (εἶδος) annehmen, nämlich eben die phronetische: ἀλλ' αὕτη (die mathematische) μᾶλλον αἴσθησις ἢ φρόνησις, ἐκείνης (der phronetischen) δ' ἄλλο εἶδος (sc. αἰσθήσεως).

Die zweite Schwierigkeit in Trendelenburgs Erklärung sehe ich darin, dass die φρόνησις „von der αἴσθησις lernen soll, welches die letzten Elemente der Ausführung wären". Trendelenburg versteht hier unter αἴσθησις eben die sinnliche und durch Zurückführung auf die bekannte Bedeutung dieser will er eben erklären, wiefern Aristoteles die φρόνησις in die αἴσθησις zurückgehen lasse. Das aber ist grade schwierig einzusehen, wie dieselbe für die φρόνησις als belehrend oder bedingend auftreten könnte. Das Resultat der Berathschlagung des φρόνιμος wird sich nach Aristoteles immer in einem Syllogismus darstellen lassen, und es fragt sich wer die *termini* liefert und wer die Prämissen. Trendelenburg scheint nun der αἴσθησις die *subsumtio* zuzuschieben. Also etwa nachfolgendem Aristotelischen Beispiel: Οὐδ' ἐστὶν ἡ φρόνησις τῶν καθόλου μόνον, ἀλλὰ δεῖ καὶ τὸ καθ' ἕκαστα γνωρίζειν· πρακτικὴ γάρ, ἡ δὲ πρᾶξις περὶ τὰ καθ' ἕκαστα. Διὸ καὶ ἔνιοι οὐκ εἰδότες (bezieht sich auf das Allgemeine, καθόλου) ἑτέρων εἰδότων πρακτι-

---

*) Logisch am Wichtigsten in dem Satz στήσεται γὰρ κἀκεῖ ist der Buchstabe κ'; denn dadurch wird das Generische für beiderlei αἴσθησις angedeutet.

Aristoteles Poëtik 1454. b. 12. von den Dichtern verlangt, dass ihre Personen ὅμοιοι und doch παραδείγματα seien". Dieser letztere Gegensatz ist gegen den Aristotelischen Sprachgebrauch. — Auch Ad. Stahr, der sonst den Text mit Recht vertheidigt, übersetzt doch „Idealbeispiel" S. 133. und „wie Agathon und Homer den Achill, dies Ideal von Ungestüm". Es ist dies aber nicht bloss dem Sprachgebrauch, sondern auch der ethischen Theorie nach unaristotelisch; denn Aristoteles kennt kein Ideal von Ungestüm und Härte, sondern will nur, dass die Abweichung von der Tugend, die ihm das einzige Ideal ist, nicht zu gross werde, weil der Charakter sonst aufhört χρηστόν zu sein und φαῦλον wird. — Ich verstehe unter παράδειγμα ein Beispiel, und zwar soll nicht Achill dies Beispiel sein, daran fehlt viel, sondern die σκληρότης; denn er hätte aus der Gattung der τἄλλα τὰ τοιαῦτα (d. h. Temperaments-Fehler d. i. Fehler, die ohne προαίρεσις sind, also keine κακία involviren) ἔχοντες ebensowohl ein Beispiel für einen ὀργίλος oder ῥᾴθυμος geben können; er wählt aber die σκληρότης zum Beispiel. Diese muss also so behandelt werden, wie Homer und Agathon es an ihrem Achill zeigen. Das Wie brauchte nicht mehr erläutert zu werden; denn die Regel war festgestellt und die Anwendung offenkundig. Die abgerissene Art der Ausdrucksweise ist dem Aristoteles aber theils überall eigen, theils dieser Schrift besonders. Eine analoge Wendung findet sich *Rhet. III. 16.* Ἂν δ' ἄπιστον ᾖ, τότε τὴν αἰτίαν ἐπιλέγειν, ὥσπερ Σοφοκλῆς ποιεῖ· παράδειγμα τὸ ἐκ τῆς Ἀντιγόνης ὅτι κ. τ. λ. oder *de poet.* cap. XXII. §. 2. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων (sc. λέξις), ἀλλὰ ταπεινή· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις — —

9.

**Zu S. 92. Anmerk. Ueber das Verhältniss von φρόνησις und αἴσθησις.**

Die Erklärung der Stelle bei Trendelenburg ist sehr sinnreich und interessant. (Historische Beiträge zur Philosophie von Adolf Trendelenburg II. B. S. 380 ff.) Er sagt nach einer ausführlichen Entwicklung des psychologischen Vorganges bei der Berathschlagung über das Verhältniss von *αἴσθησις*, *νοῦς* und *φρόνησις* S. 382.: „Der *νοῦς*, in der Bestimmung des Zweckes thätig, giebt die Aufgabe. Die *φρόνησις* sucht die Mittel. Jener ist nur der *αἴσθησις* zu vergleichen, inwiefern er ohne Vermittlung seinen Gegenstand ergreift; diese geht in die *αἴσθησις* zurück, inwiefern sie von ihr lernt, welches die letzten Elemente der Ausführung sind". Trendelenburg versteht also in beiden Fällen unter *αἴσθησις* die sinnliche Wahrnehmung und löst den scheinbaren Widerspruch des Aristoteles, indem er den *νοῦς* nur mit ihr vergleichen lässt, bei der *φρόνησις* aber der wirklichen sinnlichen Wahrnehmung eine mitwirkende Rolle zuertheilt. Ich sehe in dieser Erklärung zwei Schwierigkeiten, die mich zu einer andern Auffassung bestimmen.

Aristoteles sagt von der *φρόνησις* nicht, dass sie in die *αἴσθησις* zurückginge, sondern er nennt ihr Werk selbst ganz bestimmt *αἴσθησις*; fühlt sich aber gedrungen, weil man darunter zunächst die *αἴσθησις τῶν ἰδίων* verstehen könnte, zu erläutern, dass er eine andre Art (*ἄλλο εἶδος*) meine, die auch von der dritten Art nämlich von der geometrischen *αἴσθησις* verschieden ist. Hätte er bloss gesagt, die *φρόνησις* ginge in die *αἴσθησις* zurück, inwiefern sie von ihr lerne, welches die letzten Elemente der Ausführung (*τὸ ἔσχατον*) wären, so würde er gar keine Erklärung und Verwahrung in Betreff der *αἴσθησις* nöthig gehabt haben, da

und Beziehungen von *διάνοια* und *ἦθος* nachweist, so muss daran erinnert werden, dass diese Gegensätze im Grossen in den Nikomachien hervortreten; denn sowie dort überhaupt die ethischen Tugenden den dianoetischen entgegengesetzt werden, so kommt doch innerhalb des Dianoetischen derselbe Gegensatz in dem phronetisch-praktischen und theoretischen Verstande ebenfalls wieder zum Vorschein.

6.

Zu S. 54. Ueber den Begriff der *ἀρχή*.

Es ist mir bemerkt worden, warum ich in den Worten: *μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν* ein relatives Ende anerkenne, in den durch Conjectur umgestellten Worten: *ἀρχὴ μὲν ὃ αὐτὸ μὲν ἐξ ἀνάγκης μὴ μετ' ἄλλο ἐστίν* nur einen absoluten Anfang sehen will? Die Antwort ist einfach. Stände nämlich bloss *ὃ αὐτὸ μὲν μὴ μετ' ἄλλο ἐστίν*, so würde man natürlich an einen relativen Anfang denken müssen. Da Aristoteles aber *ἐξ ἀνάγκης* hinzufügt, so wird der Begriff scharf und streng, wie überall wo das Nothwendige hinzukommt. Und mithin hat man die Alternative, entweder mit dem überlieferten Text *μὴ ἐξ ἀνάγκης* zu lesen, d. h. an einen relativen Anfang zu denken oder mit der Conjectur das *μὴ μετ' ἄλλο* d. h. die Voraussetzungslosigkeit als nothwendig d. h. als absolute zu setzen. — Wie S. 54. erwähnt, kommt es hierbei auf den Gegensatz des *post hoc* (*μετὰ τάδε*) und *propter hoc* (*διὰ τάδε*) an. Das *μετὰ τάδε ἐξ ἀνάγκης* ist eben das *διὰ τάδε* d. h. zu der zeitlichen Abfolge die Nothwendigkeit gesetzt, ergiebt das causale Verhältniss. Umgekehrt das *μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο* bedeutet, das zwar nach einem Anderen, aber nicht durch ein Anderes. Dagegen die Stellung der Worte, welche die

Conjectur befürwortet, nämlich *ἐξ ἀνάγκης μὴ μετ' ἄλλο* bedeutet etwas ganz Anderes, indem sie auch die zeitliche Abfolge aufhebt. Als Beispiel kann aus *Aristoteles Metaphys. lib. IV. 1.* §. 2. angeführt werden: *ἀρχὴ — ὅθεν γίγνεται πρῶτον μὴ ἐνυπάρχοντος* (d. h. nicht immanent also von Aussen) *καὶ ὅθεν πρῶτον ἡ κίνησις πέφυκεν ἄρχεσθαι καὶ ἡ μεταβολή, οἷον τὸ τέκνον ἐκ τοῦ πατρὸς καὶ τῆς μητρὸς καὶ ἡ μάχη ἐκ τῆς λοιδορίας.*

## 7.

**Zu S. 62. Ueber die Construction von *ἐπίδηλον ποιεῖν.***

Ich verdanke einer persönlichen Mittheilung des Herrn Hofrath Sauppe die Bemerkung, dass der von mir verlangte Sinn der Stelle auch gewonnen wird, wenn man *ὃ* als grammatisches Subject fasst und zu *ποιεῖ ἐπίδηλον* den Inhalt der Worte *ὃ προσὸν ἢ μὴ προσὸν* als logisches Object noch einmal hinzudenkt. Die von ihm angezogene Stelle aus *Xenoph. Oecon. 21. 10. (τοῦ δὲ δεσπότου ἐπιφανέντος — — εἰ μηδὲν ἐπίδηλον ποιήσουσιν οἱ ἐργάται, ἐγὼ μὲν αὐτὸν οὐκ ἂν ἀγαίμην)* enthält allerdings die genaueste Analogie.

## 8.

**Zu Seite 84. Gebrauch von *παράδειγμα.***

Auch Vahlen nimmt hier *παράδειγμα* in dem Platonischen Sinn von Idealbild, wie es bei Aristoteles wohl vorkommt, aber doch nur in Beziehung auf einen Gegensatz. So schlechtweg kann es aber nur die gewöhnliche Bedeutung von Beispiel haben. Er sagt S. 160. (J. Vahlen, Aristot. Lehre von der Rangfolge der Th. d. Trag.): „Sein *(Zeuxis)* Idealbild war sonach von den Schönheiten der Wirklichkeit abstrahirt, und enthält, auf diesem Wege geschehen, eben so viel Naturwahrheit als Idealität, wie beides

*κώτεροι, καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις οἱ ἔμπειροι* (bezieht sich auf das Einzelne, *τὰ καθ' ἕκαστα*)· *εἰ γὰρ εἰδείη ὅτι τὰ κοῦφα εὔπεπτα κρέα καὶ ὑγιεινά* (Obersatz), *ποῖα δὲ κοῦφα ἀγνοοῖ* (Untersatz), *οὐ ποιήσει ὑγίειαν* (praktischer Schlusssatz), *ἀλλ' ὁ εἰδὼς ὅτι τὰ ὀρνίθεια (minor) κοῦφα (medius) καὶ ὑγιεινὰ (major) ποιήσει μᾶλλον* *). Aristoteles behauptet also, dass die Erfahrenen vor den bloss das Allgemeine Wissenden einen Vorzug in Bezug auf die Praxis haben und verlangt von der *φρόνησις*, dass sie Obersatz und *subsumtio* auf gleiche

*) *Eth. Nicom. lib. VI. c.* 8. Nebenbei darf hier wohl eine Frage der Textkritik berührt werden. Trendelenburg sagt S. 373.: „Wenn das Beispiel passen und nicht verwirren soll, so muss es nur heissen: *ἀλλ' ὁ εἰδὼς ὅτι τὰ ὀρνίθεια ὑγιεινὰ ποιήσει μᾶλλον τὴν ὑγίειαν* und *κοῦφα καὶ* vor *ὑγιεινὰ* muss ungeachtet der übereinstimmenden Handschriften gestrichen werden“. Worin liegt das Verwirrende? Trendelenburg antwortet: „Wer weiss, *ὅτι τὰ ὀρνίθεια κοῦφα καὶ ὑγιεινά*, dass das Vogelfleisch leicht und gesund sei, weiss Beides, das Allgemeine und Besondre. In dem Begriff *κοῦφα* hat er bereits den allgemeinen Grund, den *terminus medius* des ganzen Schlusses“. Könnte man aber nicht auch vielleicht annehmen, dass Aristoteles, da der *ἔμπειρος* „an das Einzelne gebunden ist, noch ohne Bestimmung des Allgemeinen“, ihn grade darum sowohl den *medius* als den *major* wissen lässt, aber nur als Prädicate dieser besondern Art Fleisch, wobei er den *medius* eben nicht als *medius* d. h. als Grund erkennt und mithin obschon er weiss, dass Vogelfleisch leicht und gesund ist, doch keine Ahnung von dem Allgemeinen hat, dass alles leichte Fleisch gesund ist? Wäre nicht vielleicht grade darin auch der Charakter der Empirie ausgesprochen, dass sie das *ὅτι* weiss, das *διότι* aber nicht erkennt? Wie ja in der ebenfalls von Trendelenburg S. 371. erwähnten analogen Stelle der *ἔμπειρος* auch weiss, nicht bloss dass Kallias (*minor*) durch Helleborus gesund wurde (*major*), sondern auch dass er an Verschleimung oder an der Galle litt (*medius*), und ebenso vom Sokrates wie vom Kallias. Er darf eben nur den *medius* nicht als *medius* wissen (*τὸ κατ' εἶδος ἓν ἀφορισθῆναι*), weil er sonst in den *ἐπιστήμων* und *φρόνιμος* übergeht.

Weise besitzen müsste. Es fragt sich nun, was die φρόνησις von der αἴσθησις lernen soll? Nun könnte man meinen, den Untersatz. Allein das geht nicht an; denn dieser ist von der Erfahrung abhängig und nicht von blosser sinnlicher Wahrnehmung; darum kann die Jugend nicht phronetisch sein. Σημεῖον δ' ἐστι — διότι γεωμετρικοὶ μὲν νέοι καὶ μαθηματικοὶ γίνονται καὶ σοφοὶ τὰ τοιαῦτα, φρόνιμος δ' οὐ δοκεῖ γίνεσθαι. Und zwar grade desshalb, weil die φρόνησις auf das Einzelne mit geht, auf den Untersatz, wozu Erfahrung gehört. Αἴτιον δ' ὅτι τῶν καθ' ἕκαστά ἐστιν ἡ φρόνησις, ἃ γίνεται γνώριμα ἐξ ἐμπειρίας, νέος δ' ἔμπειρος οὐκ ἔστιν· πλῆθος γὰρ χρόνου ποιεῖ τὴν ἐμπειρίαν. (cap. 9.) Die αἴσθησις aber kommt der Jugend so gut zu, wie den an Alter und Erfahrung Gereiften. Es ist also klar, dass der Untersatz, der grade das Entscheidende in dem Begriff der φρόνησις bildet, nicht durch die αἴσθησις geliefert werden kann. Wenn die αἴσθησις (als sinnliche Wahrnehmung) also zu dem Abschluss der Berathschlagung etwas beiträgt, so kann dies nur der *terminus minor* (ὀρνίθεια) sein. Allein es leuchtet sofort ein, dass wenn Aristoteles dies gemeint hätte, als er die φρόνησις eine Art αἴσθησις nannte, er nicht so viel Umstände mit der Vergleichung dieser αἴσθησις mit der mathematischen hätte zu machen brauchen und dass dann die Unterscheidung derselben von der sinnlichen (τῶν ἰδίων) sehr zweifelhaft gewesen wäre. Vielmehr scheint er mir offenbar desshalb die φρόνησις eine αἴσθησις zu nennen, weil sie die *subsumtio* liefert, die nicht mehr allgemein lehrbar ist und desshalb von jungen Leuten nur nachgesprochen, nicht aber innerlich mit Ueberzeugung gefasst werden kann (καὶ τὰ μὲν οὐ πιστεύουσιν οἱ νέοι ἀλλὰ λέγουσιν), da sie Erfahrung voraussetzt. Und er

meint hier die Erfahrung nicht in Gegenständen der Naturbeschreibung, sondern in sittlichen Dingen. Ich habe mehrere Beispiele aus Aristoteles im Texte (vrgl. S. 93. und 96.) citirt. Es scheint mir desshalb nicht erlaubt, diese Stelle mit der gewöhnlichen Bedeutung von *αἴσθησις* in Einklang bringen zu wollen, obgleich der Versuch so sinnreich und scharfsinnig und gelehrt angestellt wurde; sondern man muss vielleicht anerkennen, dass für den Aristoteles hier eine Verlegenheit im Ausdruck entstand, da er auf einen Begriff gekommen war, für den weder die Sprache der Gebildeten, noch die *termini* der früheren Philosophen hinreichten. Auch er selbst gelangt nicht dazu, ihn in aller Schärfe zu bestimmen, sondern begnügt sich, das *genus* für diesen Begriff anzugeben als *αἴσθησις*, da es sich um Auffassung des *ἔσχατον* handelt, und dann ihn negativ abzugränzen gegen die coordinirten Arten, nämlich erstens gegen die *αἴσθησις τῶν ἰδίων* und zweitens gegen die geometrische *αἴσθησις*, die der *φρόνησις* zwar ähnlicher sei, aber doch noch andrer Art. Wir vermissen aber die positive Bestimmung der specifischen Differenz.

Darin bin ich aber mit Trendelenburg einverstanden, dass Aristoteles mit der geometrischen *αἴσθησις* nicht einfach die der *κοινά* meinen kann*) und es ist, darf ich hinzusetzen, wohl ebensowenig mit der phronetischen die *αἴσθησις κατὰ συμβεβηκός* angedeutet. Denn es wäre nicht abzusehen, warum Aristoteles eine Unterscheidung, die er mit der grössten Schärfe und Sicherheit und mit gesetzgebender Terminologie in den

*) S. 381. „Es kann schwerlich genügen, aus diesen Worten nur den Gemeinsinn herauszulesen, inwiefern nach Aristoteles Figur und Zahl gemeinsame Sinnesobjecte sind". — „Es muss hier eine tiefere Beziehung liegen".

Büchern über die Seele*) durchgeführt, hier sollte so suchend und vergleichend als wie eine noch unerkannte Sache angerührt haben. Ausserdem deutet die Bezeichnung ὅτι τὸ ἐν τοῖς μαθηματικοῖς ἔσχατον τρίγωνον entschieden darauf hin, dass nicht ein als Dreieck figurirter wirklich sichtbarer oder tastbarer Körper, also kein αἰσθητόν in eigentlichem Sinne, und daher nicht die αἴσθησις τῶν κοινῶν gemeint sei, sondern das Dreieck, welches die geometrische Construction entwirft. Was nun diese Auffassung betrifft, so will Trendelenburg „sich die aufgegebene Figur verwirklicht denken und sie in ihre Bedingungen zergliedern, um die Mittel der Construction zu finden". Er meint: „man gehe in der Zergliederung so weit, bis von Mittel zu Mittel die erste Ursache, die letzten Elemente der Erzeugung erreicht sind". Und „dieser Rückgang bis zu dem Punkt, wo der Gedanke stehen bleibt, damit da zur Ausführung Hand angelegt werde, sei in der zu erklärenden Stelle mit στήσεται γὰρ κἀκεῖ ausgedrückt. Man werde in der Zergliederung bei dem Dreieck als der einfachsten und construirbaren Figur stehen bleiben". Dies scheint nun aber nur die eine Möglichkeit der Erklärung zu sein; denn das ἔσχατον ist ja eine Gränze ἐπ' ἀμφότερα und nicht bloss nach der Seite der Principien der Construction hin, wie Trendelenburg es schön ausgeführt hat, sondern auch nach der Seite des Resultats gelangt man an ein ἔσχατον, welches nicht mehr durch Calcül (λόγος) zu behandeln, sondern unmittelbar aufgefasst werden muss. Es scheint mir daher gefordert, das Resultat wie die Principien mit der geometrischen αἴσθησις als das ἔσχατον ergreifen zu lassen; denn die Analyse, die

---

*) *De anima B. VI.*

ja doch zuletzt in den synthetischen Weg umbiegen muss, hat so lange zu schliessen und mit wissenschaftlichen Sätzen zu operiren, bis dadurch die gewünschte Construction gewonnen ist z. B. eines Dreiecks oder Kreises; dieses aber als ein Letztes gehört dann zu dem, ὧν οὐκ ἔστι λόγος und οὗ οὐκ ἔστιν ἐπιστήμη, ἀλλ' αἴσθησις d. h. nicht die sinnliche, sondern die mathematische. Und darum meine ich, sei hier nicht von der αἴσθησις τῶν κοινῶν die Rede, weil das Object nicht ἔξωθεν in dem sinnlich Wahrnehmbaren als αἰσθητόν gegeben, sondern nur in der mathematischen Phantasie wahrgenommen wird. Obgleich diese mathematische Anschauung nun nicht mehr sinnlich ist, nicht mehr von der Existenz des Objects abhängt, sondern sich schon als eine Art Denken des Allgemeinen beliebig wann, frei vollziehen kann*): so scheint sie dem Aristoteles zwar schon mehr als die Wahrnehmung der sinnlichen Gegenstände das Wesen der φρόνησις anzudeuten, aber doch selbst noch zu verwandt mit derselben zu sein. Er nimmt sie desshalb nur zum Vergleich, um sie sofort wieder zurückzustossen und die φρόνησις dadurch eine Stufe höher zu heben.

Darum kann auch zweitens die phronetische αἴσθησις nicht etwa die sinnliche αἴσθησις κατὰ συμβεβηκός bedeuten. Denn um wahrzunehmen, dass dies Weisse der Sohn des Diares**) ist, kann der Sinn

---

*) *De anima B. V.* Τοῦ μὲν (αἰσθητικοῦ) τὰ ποιητικὰ τῆς ἐνεργείας ἔξωθεν, — — ἡ δὲ ἐπιστήμη τῶν καθόλου· ταῦτα δ' ἐν αὐτῇ πώς ἐστι τῇ ψυχῇ. διὸ νοῆσαι μὲν ἐπ' αὐτῷ, ὁπόταν βούληται, αἰσθάνεσθαι δ' οὐκ ἐπ' αὐτῷ· ἀναγκαῖον γὰρ ὑπάρχειν τὸ αἰσθητόν.

**) *De anim. B. VI.* §. 4. κατὰ συμβεβηκὸς δὲ λέγεται αἰσθητόν, οἷον εἰ τὸ λευκὸν εἴη Διάρους υἱός· κατὰ συμβεβηκὸς γὰρ τούτου

zwar keinen Eindruck (*πάσχειν*) von dem Abstammungsverhältniss bekommen, aber doch nothwendig von dem Weissen (*λευκόν*). Also der sinnliche Gegenstand muss vorhanden sein. Für die *φρόνησις* ist dies aber ganz anders; denn es braucht nichts die Sinne zu treffen, da der Gegenstand nicht das Wirkliche, sondern das Zukünftige und Mögliche ist.*) Der Unterschied der *φρόνησις* von der *αἴσθησις κατὰ συμβεβηκὸς* ist also klar genug.

Man sieht daher, dass es sich an unsrer Stelle um eine andre Eintheilung der *αἴσθησις* handelt, die zwar überall schon die Aristotelischen Bestimmungen durchdringt, aber von ihm noch nicht in sicheren *terminis* ausgeprägt ist. Wie sehr dieser Gegensatz der mathematischen und phronetischen Anschauung überall bei Aristoteles wiederkehrt, beweist die der unsrigen analoge Stelle *Eth. Nicom. VI.* cap. 5. S. 1140. b. 11 ff. *διὰ τοῦτο Περικλέα καὶ τοὺς τοιούτους φρονίμους οἰόμεθα εἶναι, ὅτι τὰ αὑτοῖς ἀγαθὰ καὶ τὰ τοῖς ἀνθρώποις δύνανται θεωρεῖν· εἶναι δὲ τοὺς τοιούτους ἡγούμεθα τοὺς οἰκονομικοὺς καὶ τοὺς πολιτικούς. ἔνθεν καὶ τὴν σωφροσύνην τούτῳ προσαγορεύομεν τῷ ὀνόματι, ὡς σώζουσαν τὴν φρόνησιν. σώζει δὲ τὴν τοιαύτην ὑπόληψιν. οὐ γὰρ ἅπασαν ὑπόληψιν διαφθείρει οὐδὲ διαστρέφει τὸ ἡδὺ καὶ τὸ λυπηρόν, οἷον ὅτι τὸ τρίγωνον δυσὶν ὀρθαῖς ἴσας ἔχει ἢ οὐκ*

---

*αἰσθάνεται, ὅτι τῷ λευκῷ συμβέβηκε τοῦτο οὐ αἰσθάνεται. διὸ καὶ οὐδὲν πάσχει ᾗ τοιοῦτον ὑπὸ τοῦ αἰσθητοῦ.*

*) *Eth. Nicom. VI.* 5. *ὥστε καὶ ὅλως ἂν εἴη φρόνιμος ὁ βουλευτικός. βουλεύεται δ' οὐθεὶς περὶ τῶν ἀδυνάτων ἄλλως ἔχειν οὐδὲ τῶν μὴ ἐνδεχομένων αὐτῷ πρᾶξαι· — — πάντα γὰρ ἐνδέχεται καὶ ἄλλως ἔχειν καὶ οὐκ ἔστι βουλεύσασθαι περὶ τῶν ἐξ ἀνάγκης ὄντων.* (Alles Sinnenfällige aber als *γενόμενον* ist schon dadurch mit ausgeschlossen.)

ἔχει (die mathematische Anschauung), ἀλλὰ τὰς περὶ τὸ πρακτόν (den phronetischen Sinn). αἱ μὲν γὰρ ἀρχαὶ τῶν πρακτῶν τὸ οὗ ἕνεκα τὰ πρακτά· τῷ δὲ διεφθαρμένῳ δι' ἡδονὴν ἢ λύπην εὐθὺς οὐ φαίνεται ἡ ἀρχὴ κ. τ. λ. Zunächst sind hier die drei sich entsprechenden Ausdrücke zu bemerken, die ich durch gesperrten Druck ausgezeichnet habe, nämlich θεωρεῖν, ὑπόληψις*) und φαίνεται, wofür an unsrer Stelle des Gegensatzes und Vergleichs wegen αἰσθάνεσθαι und αἴσθησις und ὄμμα τῆς ψυχῆς gesetzt ist. Sodann wird hier ein neues Unterscheidungsmerkmal für den ethischen Sinn im Verhältniss zu andern, speciell zu der mathematischen Anschauungskraft, gegeben; denn der ethische erblindet oder sieht unrichtig durch Lust und Schmerz verderbt, den mathematischen aber ficht das Gefühl nicht an; die verlockende Lust hat mit den Eigenschaften des Dreiecks nichts zu thun, wohl aber verdunkelt sie die wahren Gegenstände des Wollens und Handelns, so dass das Auge der Seele sie nicht mehr unterscheidet (εὐθὺς οὐ φαίνεται ἡ ἀρχή).

## 10.

Zu S. 98. Accessorische Richtigkeit der Poësie.

Ein vorzügliches Beispiel dafür liefert grade die von Bernays citirte Stelle des *Macrobius Sat. 5, 18.* Ich führe seine eigene schöngeschriebene Erklärung wörtlich an, weil man daraus am Klarsten erkennt, wie die Stelle auch nicht entfernt die Folgerungen erlaubt, die er daraus zu ziehen versucht: „Wie wenig Aristoteles in jenem Dialog (περὶ ποιητῶν nämlich) es

*) Zu vergleichen ist auch *Eth. Nicom. VI.* 10. S. 1142. b. 31. εἰ δὴ τῶν φρονίμων τὸ εὖ βεβουλεῦσθαι, ἡ εὐβουλία εἴη ἂν ὀρθότης ἡ κατὰ τὸ συμφέρον πρός τι τέλος, οὗ ἡ φρόνησις ἀληθὴς ὑπόληψις ἐστίν.

sich z. B. versagt haben wird, das Alleräusserlichste der Aufführung, das Costüme im eigentlichen Sinn [?], zu besprechen, lehrt ein von Macrobius wörtlich erhaltenes Bruchstück, welches an Euripides einen Costümefehler im uneigentlichen Sinn, nämlich einen bloss in Worten begangenen, mit einer Angelegentlichkeit rügt, welche von der Geringschätzung unserer Poëtik für alles Derartige sehr absticht. [?] Euripides hatte in der Tragödie Meleagros (fr. 534. Nauck) einen Boten die zur kalydonischen Jagd versammelten Helden nach ihrer verschiedenen Landestracht beschreiben lassen; von den Brüdern der Althäa, den Söhnen des Thestios, war gesagt, sie seien „nach ätolischem Brauch" erschienen, „des linken Fusses Sohle unbeschuht, die andre deckte Leder, dass in leichtem Schwung das Knie sie höben." Hiergegen hatte das zweite Buch des aristotelischen Dialogs folgenden zugleich auf die Sittengeschichte und die Hebelgesetze gegründeten [!] Einwand erhoben: „Aber die Aetoler haben die ganz entgegengesetzte Sitte; auf dem linken Fuss tragen sie Schuhe, mit dem rechten gehen sie barfuss. Und wirklich, sollte ich meinen, muss der ausschreitende Fuss unbeschwert sein und nicht der zurückbleibende." Eine Schrift nun, in welcher der Philosoph für solche Garderobenkritik [?] ein Plätzchen ausmittelte, musste für die Behandlung der theatralischen Illusion [?] nach allen ihren Verzweigungen das weiteste Feld eröffnen u. s. w." (Bernays Dial. des Arist. S. 12.) — Es ist einleuchtend, dass es sich in diesem Falle nur um die accessorische Richtigkeit der Poësie handelt, und nicht entfernt um Gesichtspunkte der Garderobe oder der theatralischen Illusion, worüber die sinnliche *αἴσθησις* zu urtheilen hätte; denn die

αἴσθησις hat hieran nicht das Geringste zu bemänglen, wie sie es z. B. haben würde, wenn eine Theophanie so schlecht ausgeführt wäre, dass wir die Maschinen sähen und die Malerei oder Puppe als Malerei oder Puppe erkännten. Hier bilden vielmehr anderweitige Kenntnisse über die Sittengeschichte und Hebelgesetze die Norm, aus deren Gebiet die Schilderung genommen ist. Indem wir nun geistig wahrnehmen, dass die Schilderung (τόδε) nicht stimmt mit dem, was geschildert wird und was wir als ein so und so beschaffenes (τοιόνδε) schon kennen, so ergiebt sich aus dieser Wahrnehmung ein Urtheil über die Richtigkeit oder Fehlerhaftigkeit der Dichtung, und zwar nicht als Dichtung, sondern *per accidens* in Bezug auf dieses Gebiet von Kenntnissen.*) — Darum ist die Auffassung dieser Stelle bei Ad. Stahr (Aristot. Poëtik 1860. S. 3.) vorzuziehen. Er sagt: „Namentlich sehen wir aus dem von Macrobius aufbehaltenen Fragmente, dass der Stagirit, ganz nach seiner genauen in das Einzelne eingehenden historisch antiquarischen Weise, bei den Dramatikern unter anderm auch die grössere oder geringere Sorgfalt und Gelehrsamkeit kritisirte, mit welcher die verschiedenen Tragiker sich der überlieferten Sagengeschichte des Alterthums angeschlossen hatten." Mit Recht sieht Stahr in der Stelle eine gelehrte

*) Sollte Jemand den Einwand erheben, dass die Gesichtspunkte der accessorischen Richtigkeit der Poësie ja auch mit den Charakteren (ἤθη) nichts zu thun haben, so möge er bedenken, dass Alles was in der Tragödie vorkommt, da sie absolute Nachahmung ist, durch Vermittlung eines Charakters vorgebracht werden muss. Es wird desshalb die Kritik von den nothwendigen Gesichtspunkten zur Beurtheilung der Charaktere auch zu dem übergehen, was *per accidens* an ihren Reden zu bemerken ist.

Kritik; aber sein „unter anderm“ lässt unbestimmt, zu welcher Gattung diese Kritik zu rechnen sei; denn die Sagengeschichte liefert nur einen kleinen Theil der Gesichtspunkte, nach denen in accessorischer Weise die Richtigkeit der Poësie geprüft wird. Auch die Naturwissenschaft mit ihren Hebelgesetzen hat mitzusprechen.

Ad. Stahr hat auch eine eigenthümliche Auffassung der Stelle, die ihn, wenn er seine Uebersetzung von *αἰσθήσεις* mit „Empfindungen oder Eindrücke“ aufgiebt, entweder zu Bernays' Erklärung oder zu der von mir versuchten treiben wird. Er sagt: „die nothwendigen Empfindungen oder Eindrücke (*αἰσθήσεις*) sind die von Aristoteles bisher behandelten: die Nothwendigkeit des Ganges der Handlung, die richtige Motivirung der Reden und Thaten, die Aehnlichkeit der Charaktere der Tragödie mit denen des überlieferten Mythus, die Consequenz und sittliche Tüchtigkeit derselben. Diese sind die „*αἰσθήσεις αἱ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσαι.*“ (S. 133. Anm. 19.) Ich stimme diesem ganz bei; nur kann ich nicht zugeben, dass die *αἰσθήσεις* hiervon als „Empfindungen oder Eindrücke“ bezeichnet werden, wie Stahr mit Düntzer und Rose thut; sondern man muss entweder die von mir S. 95. entwickelte Bedeutung von *αἴσθησις* zugeben, oder der ganzen Auffassung von Bernays folgen. Stahr kommt nun zu der zweiten Art: „Ausser ihnen aber kommen bei der Aufführung selbst noch die Musik und der Tanz, die Mimik und Decoration in's Spiel. Sie gehen neben jenen her, begleiten sie, helfen sie ausprägen, und daher muss der Dichter auch sie in's Auge fassen, und dafür sorgen, dass die Eindrücke, welche sie gewähren, zu dem Ganzen und Einzelnen seiner Dichtung stimmen.“ Diese ganze

Beziehung auf die Aufführung stimmt merkwürdiger Weise mit Bernays, obwohl sie von der entgegengesetzten Voraussetzung ausgeht. Denn Bernays kommt auf die Aufführung, weil er unter παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης αἰσθήσεις grade „gemäss der nothwendigen Sinnenfälligkeit" versteht; Stahr aber kommt ebenfalls auf die Aufführung, weil er diese Eindrücke für nicht nothwendig hält. Die Stahr'sche Auffassung ist aber desshalb besser, weil Aristoteles ausdrücklich die Beziehung auf das Theater als eine nicht wesentliche, nicht nothwendige erklärt hat. Aber aus eben demselben Grunde ist seine Auffassung doch auch nicht haltbar; denn Aristoteles hat nirgends die leiseste Rücksicht auf diese von Stahr hinzugedachten und sonst gut veranschaulichten Beziehungen genommen und Bernays hebt mit Recht „die Geringschätzung unserer Poetik gegen alles Derartige hervor." Diese Beziehung ist also eine geistreiche Willkür.

### Aufführung und ἀνάγνωσις.

Was nun die oftmals erwähnte Aristotelische Bemerkung betrifft, dass er das Wesen des Dramatischen abgesehen von der Aufführung auch beim Lesen wirksam wissen will (vrgl. S. 88. und 106.): so darf vielleicht die Erinnerung gestattet sein, dass Aristoteles nicht bloss die Privatlektüre gemeint zu haben braucht, sondern auch die öffentlichen Vorlesungen der Tragödien an den Festen im Auge haben kann. Denn es entspricht ganz seiner Art, dass er, da die Tragödien auf beiderlei Weise zur öffentlichen Darstellung und Wirklichkeit kamen, das was beiden gemeinsames Wesen ist, als die eigentliche Poësie bestimmte und die Aufführung, welche von der obrigkeitlichen Bewilligung eines Chors u. dgl. abhing, als

ein blosses ἥδυσμα ohne constitutiven Werth betrachtete; die Rücksicht darauf kann desshalb wohl dem χοροδιδάσκαλος, aber nicht dem Dichter als solchen in der Aristotelischen Strenge des Wortes empfohlen werden. Im zweiten Theile dieser Untersuchung, worin ich die Aristotelische Philosophie der Kunst im systematischen Zusammenhange darstellen werde, kann ich auf dieses Verhältniss genauer eingehen und werde darthun, dass sich diese Choregie der ἡδύσματα zur Poësie ähnlich wie die äusseren Güter zur Tugend verhält.

11.

Zu S. 164.

*Τὸ γάρ τέλος εἴρηται, εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον κ. τ. λ.* Herrr Hofrath Sauppe vermuthet *εὕρηται.*

12.

Zu S. 165. *ἀδυναμία.*

Ueber dieses Wort werde ich im zweiten Theile handeln bei Erörterung der Frage nach dem Zwecke der Kunst.

13.

Zu S. 188. Ueber die Aufführungszeit der Komödien.

Die Deutung, welche Wieseler, Hermann und Sauppe und nach letzterem A. Mommsen von der Stelle in den Vögeln (v. 789 ff.) geben, ist aber nicht die einzig mögliche. Durch eine andre Lesart würde der ganze Werth derselben als Zeugniss für eine Aufführung der Komödien nach den tragischen Trilogien verschwinden. Ich meine, wenn man die von Scaliger in einigen Manuscripten gefundene Version τῶν τρυγῳδῶν annehmen wollte, was z. B. Gottfr. Hermann thut in den Wiener Jahrbüchern Band 106. S. 146.

und ebenfalls Meineke in seiner neuesten Ausgabe. Auch Herr Hofrath v. Leutsch sagte mir, dass er bisher unter den τρυγῳδοί, bei denen man, nach einem bei Aristophanes gewöhnlichen bissigen Ausfall, Hunger und Langeweile fühle, die anderen mit wettkämpfenden Komödien-Dichter verstanden habe, die vor Aristophanes an demselben Tage aufführten. Er hält es eben für noch nicht ausgemacht, ob nicht die Komödien für sich an einem besonderen Tage zur Aufführung gekommen seien. Auch Bernhardy spricht sich ja dahin aus, dass es uns nicht gefallen wolle, wenn die concertirenden Dichter nicht an demselben Tage fertig geworden wären. — Dem mag nun sein, wie es wolle; jedenfalls würde auch bei dieser Annahme für das tragische Spiel ein Sonnenumlauf für sich bestimmt und so die Auslegung der Aristotelischen Stelle nicht beeinträchtigt; denn nicht die Einzeltragödie macht auf dieses Zeitmass Anspruch, sondern auch sie wird durch die gesetzlich geordnete Zumessung der Zeit des tragischen Festspiels in ihrer episodischen Ausführung d. h. in ihrem Umfang (μῆκος) bestimmt. — Ich muss aber gestehen, dass ich wegen der im Text ausgeführten Gründe (S. 190 ff.) eine Aufführung von mehreren Komödien hintereinander ohne weitere Zeugnisse nicht annehmen kann.

## 14.

Zu S. 190. ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος.

Ich hatte die Stelle zuerst so verstanden, als werde ἀπὸ σμικρᾶς δαπάνης durch ἀπὸ κραμβοτάτου στόματος witzig veranschaulicht, indem Krates Mund nur über ein kleinbürgerliches Kohlgericht verfügen könne, aus welchen geringen Mitteln er aber doch den Zuschauern ein Frühstück allerliebster Einfälle zusam-

mengeknetet habe. Wie ich sehe, verstehen die Grammatiker aber unter κραμβότατος den trocknen, dürftigen oder nüchternen Charakter seiner Einbildungskraft und lassen die Etymologie von κράμβη nur als eine allenfalls mögliche Nebenanspielung zu.

15.

Zu S. 196. Ἴκρια.

Es scheint mir allerdings aus psychologischen Gründen nicht im Geringsten zweifelhaft, dass man das Wort ἴκρια später auch auf die Marmorstufen angewendet habe; aber wie es scheint, hat man bis jetzt noch kein einziges unzweideutiges Citat dafür gefunden. Es ist darum zweckmässig, nicht ohne Noth auf die nächste und ursprüngliche Bedeutung zu verzichten. Die von Wieseler gefundene Stelle im *Dio Chrysost.* lautet vollständig: Ἀθηναῖοι γὰρ εἰωθότες ἀκούειν κακῶς, καὶ νὴ Δία ἐπ' αὐτὸ τοῦτο συνιόντες εἰς τὸ θέατρον ὡς λοιδορηθησόμενοι, (dies lässt sich doch durchaus nur auf die Komödie beziehen und fast möchte man sagen, es sei dadurch das Lustspiel-Theater von dem Trauerspielhaus abgesondert, das man doch zu solchem Zwecke nicht besuchte,) καὶ προτεθεικότες ἀγῶνα καὶ νίκην τοῖς ἄμεινον αὐτὸ πράττουσιν, οὐκ αὐτοὶ τοῦτο εὑρόντες, ἀλλὰ τοῦ θεοῦ συμβουλεύσαντος, Ἀριστοφάνους μὲν ἤκουον καὶ Κρατίνου καὶ Πλάτωνος καὶ τούτους οὐδὲν κακὸν ἐποίησαν· ἐπεὶ δὲ Σωκράτης ἄνευ σκηνῆς. καὶ ἰκρίων ἐποίει τὸ τοῦ θεοῦ πρόσταγμα, οὐ κορδακίζων οὐδὲ τερετίζων (auch hier ist die ausschliessliche Beziehung auf die Komödie angezeigt), οὐχ ὑπέμειναν.

16.

Zu S. 208. Berechnung des Umfangs der Epopöie nach dem Aristotelischen Maasse.

Es ist interessant, nach der Andeutung des Ari-

stoteles die richtige Länge des Epos auf bestimmte Zahlen zu bringen. Er sagt also: *εἴη δ' ἂν τοῦτο* (nämlich *τὸ δύνασθαι συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος*), *εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν.* Unter den alten Epikern können viele, uns kaum dem Namen nach bekannte, gemeint sein; wir haben aber wohl vor allen Grund an Homer, also an die Ilias und Odyssee zu denken, weil Aristoteles selbst diese als die ältesten überlieferten Epen bezeichnet. Auf diese muss sich daher die Rechnung beziehen. Und dies ist nun sofort ein Grund, wesshalb ich Stahr's Berechnung nicht anerkennen kann.

Seine Worte sind (Arist. Poët. S. 177.): „Auf die Frage, wie gross würde jetzt der richtige Umfang eines Epos sein? lautet die Antwort: — Entweder: gegen fünf Tausend Verse, wenn *μία ἀκρόασις* auf einen Tag geht, und wenn wir den Umfang einer tragischen Trilogie nebst Satyrdrama auf fünf Tausend Verse annehmen; — oder: gegen fünfzehn Tausend Verse, — wenn wir annehmen, dass Aristoteles von der Aufführung aller drei Trilogien an einem Festwettstreite spricht. Dies letztere möchte das richtigere sein. Denn die Ilias hat z. B. nahezu siebzehnthalbtausend Verse (16,481). Ein Epos dürfte also nach Aristoteles ohne Schaden etwas kürzer sein, und seine grösste Ausdehnung würde immer noch anderthalbtausend Verse weniger als die Ilias betragen. Dies Resultat stimmt auch sonst ziemlich gut mit der obigen Berechnung. Denn wenn drei Trilogien an drei Tagen aufgeführt zusammen etwa ein und zwanzig Stunden zur Aufführung erfordern, so dürfte diese Zeit für eine Recitation der Ilias in antiker Weise

schwerlich ausreichen und wohl noch um einige Stunden zu vermehren sein."

Darin stimme ich mit Stahr, dass er von Sauppe's aus den Nachrichten über das Theorikon so sinnreich gewonnener Hypothese von der Aufführung je einer Trilogie oder Tetralogie an drei Tagen ausgeht. Aber seine weitere Berechnung scheint mir bedeutend fehl zu treffen; denn erstens kann *μία ἀκρόασις* nimmermehr Ein Fest bedeuten, sondern offenbar nur Eine Anschauung, und daher nur auf die an Einem Tage gespielten Dramata sich beziehen. Darnach würde sich der Umfang der Epopöie also nur auf etwa fünf Tausend Verse berechnen. Und dies ist viel natürlicher, als jene funfzehn Tausend, da Aristoteles ja Epos und Tragödie als Wettkämpfer um dasselbe tragische Ziel nebeneinanderstellt und dem Epos wegen seiner grösseren Länge einen Vorzug an Pracht einräumt. Hierfür genügt es aber, wenn das Epos um mehr als das Dreifache die Länge der Tragödie übertrifft; es würde aber schon den Charakter des Maasslosen annehmen, wenn es um mehr als das Neunfache über die Tragödie hinausgehen sollte. Denn Aristoteles gesteht zu, dass sich selbst aus diesen sonst so vorzüglichen Homerischen Epopöien schon mehr als eine Tragödie machen lasse, was natürlich der Aufgabe, eine Tragödie mit einer Epopöie zu vergleichen, die denselben Gegenstand haben, widerspricht. Und daher verlangt eben Aristoteles, dass die richtige Länge einer Epopöie geringer sein müsste, als jene alten. Es genügt aber nicht, so bloss mit Gründen innerer Wahrscheinlichkeit gegen Stahr's Berechnung vorzugehen, sondern man muss zweitens den apagogischen Weg versuchen. Setzten wir nämlich Stahr's Resultat als richtig, so kämen wir in harten Wider-

streit mit Aristoteles eigner Forderung; denn Stahr nimmt merkwürdiger Weise bloss auf die Ilias Rücksicht und mit keiner Sylbe auf die Odyssee. Da diese aber, welche etwa zehn Tausend Verse hat, ganz ohne Grund ausser der Rechnung blieb, so kam es, dass nach Stahr das Normalmass des Epos (funfzehn Tausend Verse) um fünf Tausend Verse grösser wurde, als die Odyssee, d. h. als eine von den älteren epischen Compositionen, hinter denen die nach Aristotelischem Maass begränzte Epopöie an Länge zurückbleiben sollte (τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους). Aristoteles will also dem Epos die Länge einer Trilogie oder Tetralogie geben, indem er von dem S. 183. besprochenen Gesichtspunkt ausgeht, dass das Ganze für Gedächtniss und Phantasie übersehbar und behältlich bleiben müsste, um noch Einheit bei der Fülle zu besitzen, während selbst die ältesten besten und dann in höherem Grade die späteren und schlechteren Epen in mehrere Fabeln auseinander fallen und mit der Einheit auch die Uebersichtlichkeit verlieren.

# Inhalt.

## I. Capitel.



## III. Capitel.



## IV. Capitel.

## XVI. Capitel.



## XVII. Capitel.

## XVIII. Capitel.



## XXVI. Capitel (nach Bekker XXV.)

---

Druck von Ed. Heynemann in Halle.